МНОГОМЕРНОЕ ПРОШЛОЕ

А. М. Жабинский

1





О скульптурах, картинах и зодчестве

ТЕРРА–КНИЖНЫЙ КЛУБ

1 МНОГОМЕРНОЕ ПРОШЛОЕ

2 МНОГОМЕРНОЕ ПРОШЛОЕ

3 МНОГОМЕРНОЕ ПРОШЛОЕ

МНОГОМЕРНОЕ ПРОШЛОЕ

В ТРЕХ ТОМАХ

Том 1

А. М. Жабинский

О скульптурах, картинах и зодчестве



МОСКВА
ТЕРРА–КНИЖНЫЙ КЛУБ
2003

УДК 930.9
ББК 63.3(0)
М73

Оформление художника
И. МАРЕВА

Многомерное прошлое: Культурологическое исследование. В 3 т. Т. 1: Жабинский А. М. О скульптурах, картинах и зодчестве. — М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 2003. — 336 с.: ил.

М73

ISBN 5-275-00891-0 (т. 1)
ISBN 5-275-00890-2

Без прошлого, как известно, нет настоящего и будущего. «Насколько верна та версия нашего прошлого, которую мы с вами изучали в школе?» Авторы книги задаются этим вопросом и предлагают взглянуть на историю по-иному, выдвигая свою хронологию исторических событий.

В первый том культурологического исследования вошла монография А. Жабинского «О скульпторах, картинах и зодчестве».

УДК 930.9
ББК 63.3(0)

ISBN 5-275-00891-0 (т. 1)
ISBN 5-275-00890-2

«Изобразительное искусство — это фиксация переживания и формы в исключительно долговечном материале или, если материал нестоек (дерево, бумага, ткань и т. п.), повторение формы из поколения в поколение... Часто оно уходит корнями в такую древность, сведения о которой не сохранили самые старинные хроники. Или содержит такую информацию, какую летописцы не сумели ни передать потомкам, ни сохранить».

Л. Н. Гумилев.

Предисловие

Как развивалось человечество до появления письменности? Какими были взаимоотношения между людьми, эмоциональность и событийность жизни отдельного человека и племени?.. Ничего этого, и даже имен, прозвищ вождей теперь уже не узнать никак.

Лишь наличие письменных сведений позволяет делать реконструкцию прошлого. Но и это непросто! Подумайте сами, можно ли по нескольким обрывкам ниток восстановить пропавшее художественное панно, во всем многообразии его сюжетов? А ведь именно это и делают историки.

Создавать историю им было непросто, но со временем они договорились почти обо всем. Споры продолжаются только из-за мелочей. Основная же канва прописана: Древний мир, Античный мир, «темные века», Средние века, Новое и Новейшее время. О двух последних и говорить нечего: они протекали при наличии книгопечатания, а событийность нашей «текущей» истории можно найти даже в электронном виде, так что речь идет не о реконструкции, а об отражении истории. А вот предыдущее наше прошлое — средневековье, античность, древность — таят еще немало загадок. Насколько верна та версия нашего прошлого, которую мы с вами изучали в школе?

Предмет моего исследования — искусство, взятое вне истории. Возможен ли такой подход? Да, если есть сомнения в правильности выводов историков. В конце концов, историю можно сфальсифицировать. Это можно сделать и с искусством, но тут фальсификатор должен обладать определенными способностями к художественному творчеству. Главное же различие состоит в следующем: в истории может запутаться даже специалист. Глядя на старинный манускрипт, историк может быть абсолютно уверен в подлинности самого манускрипта (бумага, чернила, почерк), но... было то, что в нем описано, или нет? А вот запутаться в искусстве человеку, имеющему практический опыт, почти невозможно. Глядя на любой рисунок, старинный или современный, художник, искусствовед скажет вам точно: умеючи это сделано или нет. Он может сравнивать стили, школы и мастерство, определяя, могло ли конкретное произведение искусства быть создано в то время, которому его приписывают.

Произведения искусства, с которыми приходится иметь дело историку,— реальные памятники. Они такие, какие они есть, даже если не укладываются в придуманную кем-то схему. Их должно изучать, их нужно анализировать, сопоставлять и правильно оценивать, «расставляя» по векам. Эту работу я и начинаю.

КАК ВОЗНИКЛО НАШЕ «ПРОШЛОЕ»

«Если мы будем рассматривать человечество в целом как единичного индивидуума, мы обнаружим, что оно тоже слишком подвержено иллюзиям, которые неподвластны логической критике и противоречат реальности».

Зигмунд Фрейд.

Появление канонической истории

Скажем прямо, историю человечества писали главным образом те, кому не хватало фантазии сочинить свою собственную. Они описывали события, которые, как им казалось, происходили «на самом деле». При этом старались делать это «увлекательно».

Эти обидные слова имеют массу подтверждений. Речь даже не о книжках типа «Приключений доисторического мальчика». Давайте возьмем любой солидный исторический труд, например, «Историю Византийской империи» Ф. И. Успенского:

«Отступавшие с Вильгардуэном франки достигли г. Памфила, где застали значительный отряд рыцарей, спешивший из Анатолии на помощь, и не могли сообщить известий более печальных, так как погибли сюзерены многих рыцарей, опоздавших их выручить от смерти. Рыцари плакали горькими слезами и били себя в грудь».

«Им, цвету французского и фландрского рыцарства, в ответ на просьбу о помощи советуют заключить мир с убийцей рыцарей, варваром, главою мятежных греков и вонючих куман, приносивших пленных в жертву своим богам».

«Рыцарей вместе с конными сержантами было 500—700 человек, против них собралась масса в 4000—5000 конного и пешего ополчения. Но искусство и храбрость победили число и на этот раз... Рыцари напа-

ли на врагов в маслинной роще у Кундура и разбили их наголову; сам деспот позорно спасся бегством в Эпир».

«Борил выстроил свои тридцать три тысячи в тридцать шесть полков; болгары держали длинные богемские мечи и гордо наступали, думая захватить и этого императора. Первую линию франков вели Петр Брашейль, Мальи и старый маршал Вилльгардуэн, рыцарь брабантский и другие, императора просили быть в резерве... Тогда все взяли копья наперевес и с криком «Святой Гроб!» поскакали на подступающего врага. Сбитые с лошадей первые ряды болгар уже не могли подняться, их добивали следующие ряды рыцарей, и войска Борила обратились в беспорядочное бегство. Брашейль и Мальи с 20 рыцарями ударили на самого Борила, при котором было 1600 человек; император Генрих в пурпурной мантии, усеянной золотыми крестами, скакал впереди своего отряда. Болгары рассыпались, как жаворонки от коршуна, хотя их было 33 тысячи; рыцари гнали их целых пять часов, «как безгрешные дьяволов», хотя их было 15 дружин по 20 человек, лишь у императора было 50 рыцарей».

Все это беллетристика, пусть и в меньшей степени, чем те письменные источники, хроники, на которых она основана. Однако люди любят беллетристику и доверяют историкам. Увлекательный, эмоционально окрашенный текст легко ложится в память.

Так же, как и письменное слово, живопись и скульптура тоже воздействуют на представления людей о прошлом. Сознание услужливо подсовывает нам привычные картинки: вот так выглядел рыцарь времен Ричарда Львиное сердце. Так выглядел монгольский воин Чингисхана. А таким был сам Чингисхан. Мы с вами не раз видели героев древности и средневековья в книгах, несмотря на то, что их реальных изображений как не было, так и нет! В одном учебнике ухитрились дать портреты всех древнерусских князей, хотя при жизни их никто не рисовал. На мое возмущение мне не раз объясняли, что это поделки для школьников, а СЕРЬЕЗНЫЕ ученые занимаются СЕРЬЕЗНЫМ делом, они-то все понимают правильно. Дескать, нельзя нападать на историю, опираясь на учебники для младшеклассников.

Ох, если бы все было так просто. Но ведь школьник становится студентом, потом аспирантом, а потом — серьезным ученым, историком. А в голове его сохраняются затверженные с детства стереотипные слова и представления, которые тем тверже, чем чаще их повторяли. Попросите любого человека дать мгновенную аналогию слову «птица»,

и он ответит вам — воробей. А «фрукт» — это, конечно, яблоко (теперь, правда, банан), поэт — Пушкин, иго — монголы, история — ...и весь школьный набор.

А как она возникла, традиционная история?

В 1492 году заканчивалось 7-е тысячелетие от сотворения мира. Католики ждали конца света: ведь если Бог создал мир за семь дней, то и конец ему должен прийти с цифрой семь. Но Армагеддон почему-то не наступил. Ни сомневаться в библейской хронологии, ни пересматривать теорию о магической семерке патеры не могли, поэтому просто радовались жизни. Но некоторые христиане разочаровались в католицизме, перестали безоговорочно верить Ветхому Завету, ушли в протестантство и оккультизм.

Наступивший вскоре XVI век был богат событиями. В 1542 году Папа Павел III учредил в Риме инквизиционный трибунал. Затем, в 1543 году, была введена цензура книгопечатания.

Важнейшим событием века стал Тридентский собор католической церкви, проходивший в 1545—63 годах. Духовную атмосферу собора определяли иезуиты, последователи испанского офицера Игнатия Лойолы (ум. 1556). После 1563 года Римский Папа Пий V при полном взаимопонимании с испанским королем Филиппом II развязал руки инквизиции в Испании и Италии. В эти годы были зажжены костры более чем сотни аутодафе. В 1571 году объединенный флот Испании, Венеции и Папы разбил турецкий флот, который до того был самым мощным в Средиземноморье.

Так что события середины XVI века оказались столь же важны для судеб Европы, как и события вокруг Константинополя в предыдущем XV веке: Константинополь в 1453 году был взят османами, а в таких случаях потерпевшая сторона обычно сжигает архивы. А во время Тридентского собора, в 1555 году, Карл V перестал быть императором гигантской империи, включавшей даже Мексику и Перу, отказался от всех титулов и удалился в монастырь, где и скончался в 1558 году.

В 1582 году Римский Папа Григорий XIII (1572—85) ввел григорианский календарь, создателем которого был Алоизий Лилий, активным противником этой реформы был математик, филолог и астролог гугенот Жозеф Скалигер (1540—1609).

Специалист по летоисчислению А. Н. Зелинский пишет: «Опираясь на труды византийских хронологов, наследников александрийской учености, Скалигер настаивал на том, что только Юлианская календарно-хронологическая система может обеспечить непрерывный счет лет в мировой хронологии».

При всеобщем интересе к календарным проблемам и библейской истории работа, которую выполнил затем Скалигер, оказалась самой эффективной. Своими трудами он положил начало современной традиционной хронологии, связав с Библией историю гражданскую.

Хронология, датировка событий прошлого — это «скелет» истории человечества. Но беда в том, что проверить хронологию Скалигера невозможно: нет ни одного подлинного письменного документа античности или древнего мира, а средневековые документы, которые называют «копиями античных», дат, как правило, не содержат.

На чем основывался Скалигер в своей работе? На этот вопрос нет ответа. Не исключено, что ни на чем, кроме собственных математических расчетов. Поэтому традиционную историю правильнее было бы назвать всего лишь «версией» и, до поры пользуясь ею, рассматривать и другие версии тоже.

Теперь уже мало кто знает, что с XVII века, по мере распространения традиционной версии, расширялась и ее критика. Многочисленные натяжки, анахронизмы, нестыковки сделали неизбежной постоянную корректировку хронологии. В XX веке она подверглась наиболее массированной критике, и что интересно, в основном русскими учеными, среди которых нужно назвать академика Н. А. Морозова (1854—1946). А. К. Гуц произнес слова «Многовариантная история». М. М. Постников вел на эту тему семинар на мехмате МГУ, после чего группа математиков мехмата под руководством А. Т. Фоменко создала «Новую хронологию», показав, что события средних веков как бы сдвинуты в прошлое: одна и та же реальная история повторяется в античности и древности слоями «толщиной» в 333 года, 1000, 1053, 1800 и другое количество лет. Ныне С. И. Валянский очень серьезно обосновывает понятие многомерной истории.

Занимаясь этим вопросом, можно обнаружить, что повторы событий четко следуют некоей синусоиде. По девять веков происходит прогресс — по девять (с повторением

крайних веков) регресс. Во всех веках по одной линии легко найти сходные события и похожих героев, параллели в культуре и искусстве, стилевые совпадения в одежде и архитектуре. События симметричны относительно «начала эры»: Троянская война XIII века до н. э. схожа с войной за Константинополь XIII века н. э.; война с Тарквиниями VI века до н. э.— с Готской войной VI века н. э., битва при Кадеше XV века до н. э.— с битвой за Константинополь XV века н. э., и т. д. В циклах нашей эры с VI по XII-й «темные века», и в циклах ДО нашей эры — с XII по VI-й — «темные века».

Века до нашей эры			*Века нашей эры*	
XVII	XVII	I	I	XVII
XVIII	XVI	II	II	XVI
XIX	XV	III	III	XV
XX	XIV	IV	IV	XIV
XXI	XIII	V	V	XIII
XXII	XII	VI	VI	XII
XXIII	XI	VII	VII	XI
XXIV	X	VIII	VIII	X
XXV	IX	IX	IX	IX

Цикличность истории замечена давно, и многие делают вывод, что история развивается по спирали, я же полагаю, что подобная ее структура возникла от замысла автора хронологии Скалигера. Это тем более вероятно, что незадолго до Скалигера идею циклизма развивал Никколо Макиавелли (1469—1547). Она заключается в том, что ситуации, имевшие место в прошлом, повторяются: таково божественное провидение. Если Скалигер стоял на сходной точке зрения, то ему не надо было даже искать древние документы: повторяй в прошлом события вчерашнего дня, и не ошибешься. Ведь этот хронолог занимался совсем не выяснением Истории, а привязкой ее к Библии.

Традиционная версия держится только датировками Скалигера! Если от них отказаться, история предстанет текстом, неизбежно подверженным разным толкованиям, подобно пророчествам Мишеля Нострадамуса. Этот предсказатель, кстати, был современником Жозефа Скалигера и другом его отца, тоже хронолога, Юлия Цезаря (Жюля Сезара). Вот как описывает Нострадамус некие события, словно они еще только должны произойти в будущем, хотя их аналог легко найти в событиях XIII века: это нашествие татаро-монголов:

От Черного моря из Великой Татарии
Придет Король смотреть la Gaule (Галатию, Галицию? — *Авт.*),
Пересечет Аланию и Армению,
В Византиуме опустит кровавый жезл.

Согласно Нострадамусу, и Троянская война, и битва за Стамбул якобы еще раз повторятся в XXI веке. Как видно, он пользовался той же замечательной синусоидой, что и Скалигер, только один гнал волну в будущее, а другой в прошлое. Толкователи этого мистификатора отныне остаются без работы: найдите описанное им «предсказание» в истории XIII—XVI веков, а потом сидите, отсчитывайте, когда оно еще раз повторится. Чем длиннее лист, тем больше кошмаров.

В 1999 году, седьмой месяц,
Великий князь ужаса прибудет с неба.
Он воскресит великого Короля Angolmois (монголов, ангулемцев? — *Авт.*),
До и после Марс счастливо царствует.

Маниакальная идея человечества, высказанная Нострадамусом в 72 катрене X центурии[1], владеющая умами некоторых политиков (а в первую очередь именно их обслуживают историки — это факт, спорить с которым бесполезно), могла привести к катастрофическим последствиям, если бы мир не стал все же немного рациональнее.

Надолго ли хватит этой рациональности? Вот пример, как подготавливают общественное мнение к очередному «приходу азиатов»:

«В 1990 г. в Китае была развязана массированная пропаганда... после чего лидеры Китайской Народной Республики водрузили Чингисхана на пьедестал, отведя ему заслуженное место в китайской истории...— пишет толкователь предсказаний Дж. Хоуг.— Сплотив вокруг себя все исламские страны, Китай нацелит свой союз на Европу, Россию и Америку. В этом случае к середине 2020-х годов Третья мировая война с применением ядерного оружия становится неизбежной».

Так и хочется крикнуть: но ведь это все неправда! Не было битвы при Кадеше, не было битвы при Труа, и великий князь ужаса не свалился на нас с неба в июле 1999 года. В первом веке в Европе еще бродили мамонты. Не был Чингисхан ни монголом, ни русским, ни китайцем — и не сможет возродиться, даже в том случае, если это предсказал всем известный оккультист.

[1] 72×10 = 720; в главах, сумма цифр которых равна 9, маги-нумерологи шифровали свое «сокровенное знание».

Оккультизм в истории не так безопасен, как это может показаться. Уже ясно, что человечество способно воплотить бредовую идею Скалигеров — битву за Стамбул в XXI веке — своими собственными руками. Неверные представления о прошлом действуют как гипноз, заставляя людей совершать безумные поступки в настоящем и будущем. Как знать, не захотят ли и некоторые РОССИЙСКИЕ политики (как это уже бывало в прошлом) предъявить свои права на Царьград, основываясь на неверной истории?

Здесь можно привести цитату из книги нашего отечественного политика «Последний бросок на Юг»:

«Теперь вместо Константинополя как столицы Византийской империи мы имеем Стамбул, столицу Турецкого государства (так в тексте, на самом деле Анкара,— *Авт.*). Это захват чужой земли. Это аннексия. Поэтому надо, чтобы все вернулось на круги своя, чтобы христианский мир воссоединился снова в Иерусалиме, чтобы в Константинополе также звонили колокола христианских православных церквей...»

Перефразируя Зигмунда Фрейда, можно сказать:

«Некоторые из исторических построений настолько неправдоподобны, настолько противоречат всему нашему в трудах добытому знанию о реальности мира, что мы вправе — с необходимым учетом психологических различий — сравнить их с бредовыми идеями».

Неверная история приводит политиков и полководцев к неверным выводам «на будущее», но именно такую историю и учат как политики, так и полководцы. Однако их выводы, как мы видим из приведенной выше цитаты, зачастую смахивают на бред. Поэтому так важно навести порядок в нашем «прошлом».

Накануне хронологии

XIV и XV века, как считается, были периодом разложения и упадка историографии. Якобы до этого, со времен «Дарителя древностей», Геродота, исторические знания накапливались, а как раз перед созданием традиционной хронологии историографы «иссякли». Поэтому Геродоту верить можно, а свидетелям XIV и XV века — нет.

По мнению историков скалигеровской школы, «Всемирная история» Рикобальда из Феррары (ум. 1312), «Историческая сумма» Антонина (ум. 1459), сочинения Якопо Филиппо Фореста (ум. 1483) и другие хроники не заслуживают внимания. Дескать, сведения собраны «без всякой критики, без всякого исторического понимания, без попытки связать их в единое целое историко-философской концепцией».

То есть вместо того чтобы разрабатывать стройную теорию исторического материализма (на самом деле миф), средневековые грамотеи тупо записывают все, что видят вокруг себя, но при этом ничего не понимают, путают времена, и «стремясь к чистоте латыни», называют монахинь весталками, а кардиналов — сенаторами.

То они пишут о крестовом походе Карла Великого (который умер задолго до начала Крестовых войн), то — как, например, Себастьян Франк (1499—1542) — не считают Германию времен Оттона I христианским государством. В хрониках времен крестовых походов ни разу не употребляется слово «мусульмане». Легко догадаться, что традиционные историки не любят показывать читателю популярных книг такие свидетельства.

Ученый историк Д. Н. Егоров пишет в книге «Введение в изучение средних веков»: «...В средние века и не может быть истории как таковой. Этому мешает самый взгляд на задачу истории. Средневековое миросозерцание опирается на схему, данную Бл. Августином: земная жизнь человечества не имеет самостоятельной ценности, это есть лишь подготовка «царства Божия». Ясно, что при таком представлении отсутствует всякое деление истории.

Если и были попытки классификации, то чисто внешнего характера: история человечества представлялась как смена четырех всемирных царств — Вавилонского, Мидо-Персидского, Македонского и Римского, непосредственным продолжением которого является будто бы «Священная Римская империя Германской нации».

При таком построении — в истории нет движения, прогресса, нет разницы времен и состояний, а, следовательно, нет и исторической перспективы. Недаром средневековые художники изображали древних греков и римлян в средневековых костюмах».

Но если средневековые историки, не фантазируя, сообщают о перемене власти в XII—XVI веках, то перечисленные царства (Вавилонское и прочие) могли смениться в течение трех веков. Нас такая версия устраивает, историка Егорова — нет. Вот он и выдумывает невесть что об «исторической перспективе», а заодно пинает «глупых» средневековых художников, которые, рисуя с натуры «древних» греков, изображали их, по мнению Егорова, непохоже. Ясное дело, Егорову виднее: ведь он-то в школе учил, что «древние греки» были древними, а средневековым художникам никто этого не объяснял.

Конечно, исправления и написания «истории на заказ» практиковались в те времена достаточно широко. Это привело к тому, что в Италии историков стали звать *золотыми перьями*, столь хорошо оплачивалась их работа. И они старались изо всех сил. Так, Лоренцо Валла (1407—57), неаполитанский историк, писавший по заказу Арагонской династии, доказал подложность «Константинова дара», являющегося обоснованием папской власти!

Этот случай наглядно иллюстрирует то обстоятельство, что не только многие средневековые документы могут оказаться фальсификатами, но и практически все они могут быть *объявлены* фальсификатами. Здесь большое поле деятельности для ученых, имеющих «стройную концепцию».

Время Скалигера

Я отдаю себе отчет, что эту книгу сложно читать (писать ее не менее сложно). Трудно продираться сквозь многочисленные даты, цитаты и отступления «в сторону», но, во-первых, компиляции писали и в весьма уважаемом всеми XVI веке, а, во-вторых, для тех, кто хочет знать истину, это не может явиться препятствием. Христианская традиция считает долгом возвещение истины всем и каждому. Напротив, иерархию «посвященных в тайну» создал гностицизм.

Не следует закрывать глаза на особую связь культуры эпохи Возрождения с гностицизмом. Хотя и относят это религиозное дуалистическое учение ко временам поздней античности, к I—V векам н. э., мы легко найдём его в весьма недавнем прошлом. Приверженцы «древних» культов, а также оккультных наук были среди художников, среди литераторов и, само собой разумеется, среди ученых — алхимиков, астрологов и других. Были среди них и историки. Последние и претендовали всегда на знание тайной, скрытой от

глаз непосвященного, «пружины» или спирали развития человеческого общества.

Жозеф Скалигер и его ученики, конечно, имели предшественников. Таковым был, например, Никколо Макиавелли (1469–1547), написавший среди прочего труд «Флорентийские истории». Макиавелли позаимствовал у античного историка Полибия (если только не сам писал под этим псевдонимом) идею циклизма и развил ее.

Идея заключается в том, что ситуации, которые имели место в прошлом, повторяются: монархия переходит в аристократическую республику, та в олигархию, которую сменяет демократия, вырождающаяся в тиранию или анархию, после чего появляется монархия, и цикл начинается сызнова. Главным же мотивом для государя должен стать принцип «цель оправдывает средства»:

«Опыт нашего времени показывает, что великие дела творили как раз государи, которые мало считались с обещаниями, умели хитростью кружить людям головы, и в конце концов одолели тех, кто полагался на честность...»

Ему вторит Гвиччардини, другой историк XVI века. Как типичный пример политтехнологии, которой он был привержен, можно привести его слова: «Отрицай всегда то, что, по-твоему, не должно быть известно, и утверждай то, чему люди, по-твоему, должны верить; пусть многое тебя изобличает, пусть будет против тебя почти достоверность, но смелое утверждение или отрицание часто привлекает ум слушателя на твою сторону».

При этом Гвиччардини был оппонентом государственника Макиавелли, выступая в «Истории Италии» за независимость отдельных городов как условие процветания экономики. Оппонентом Скалигера в спорах об истории был Юст Липсий, не говоря уж об инквизиции. Ученик Скалигера кальвинист Кабозон выступал против исторических сочинений кардинала Барония. То есть история, как представление о прошлом, стала разменной монетой в политической борьбе между людьми, которые и не скрывали, что склонны к обману.

Надо представить себе, что до этого другой общей истории, кроме библейской, не было совсем. «Выстраивание» новых исторических текстов представлялось современникам покушением на основы веры. Хронология Скалигера, которой пользуется теперь все человечество, была принята

на вооружение Реформацией именно по политическим причинам, ведь история — основа идеологии.

Главный труд Скалигера был написан в 1583 году и назывался «Исправление хронологии». Кроме того, в 1606 году он составил «Thesaurum temporum», в котором упомянуты даже календарные системы американских индейцев. Все это отнюдь не приветствовалось иезуитами и стало предметом обсуждения. В конце концов сторонники Скалигера победили.

Важнейшим научным событием средних веков стало открытие прецессии земной оси. Так называемый «Платонов год», Великий прецессионный круг[1] показывает, что за 72 года точка весеннего равноденствия продвигается на 1 градус, за 360 лет — на 5 градусов, за 25 920 лет — на 360 градусов. А. Зелинский писал по этому поводу:

«Циклизм подобного рода, перенесенный на философию, оказался совершенно чуждым самому духу средневекового христианского мироощущения, ибо свидетельствовал о той мнимой «повторяемости» явлений, которой не может быть в действительном мире. Поэтому если для Платона и его последователей на Западе и индобуддийских мудрецов на Востоке такой циклизм был символом «вечного возвращения», как вечного обновления мира: то для христианского сознания средних веков он всегда оставался лишь свидетельством календарно-астрологического феномена, которому не предавалось сколько-нибудь значительного религиозно-философского смысла».

Неприятие идеи циклизма церковью, вот одна из причин, по которой иезуиты не приветствовали сочиненную Скалигером историю. И это также причина, по которой сторонники этой философской системы зачастую «прятались» за «древнегреческими» псевдонимами. Хронологи не желали, подобно астрологам, которых кодекс Юстиниана приравнял к отравителям, переходить на «полулегальное положение», и все же продолжали пугать людей всемирной эсхатологией — учением о цели Космоса и Истории и об ожидающемся их конце.

В 1600 году на костре инквизиции погиб известный философ и поэт Джордано Бруно, который был горячим сторонником мистических идей Коперника. Но погиб он не из-за этого, так как книги Коперника не были запрещены до 1616 года. Бруно, скорее всего, был сожжен за связь с

[1] Прецессия — движение оси вращения Земли по круговому конусу.

некромантами и спиритуалистами. Если бы Скалигер не эмигрировал в Голландию, а попал в руки инквизиции, то не известно, как сложилась бы и его судьба, и судьба «хронологии».

О составленной же им «истории» скажу прямо: беда не в том, что Скалигер жил в век магии, а в том, что его хронология считается научной. По сути, на протяжении всего XX века длилась борьба единичных энтузиастов за изменение такого положения дел. Но пока историки-традиционалисты стоят насмерть, хотя и подозревают, что время пересматривать некоторые незыблемые постулаты уже пришло.

А. Искендеров в статье «Историческая наука на пороге XXI века» мечтает: «В XXI в. историческая наука обогатится новыми идеями и новыми концепциями, которые выведут ее на принципиально иной уровень, заставляя по-новому взглянуть на прошлое человечества, по-иному оценить многие, казалось бы, установившиеся и ставшие общепринятыми, положения и выводы».

Хотелось бы надеяться. Но неплохо было бы ей обогатиться идеями и концепциями, предложенными в XX веке. Н. А. Морозов ТЫСЯЧИ СТРАНИЦ наполнил расчетами, таблицами и текстами, доказывающими недостоверность всемирной истории, ошибочность ее хронологии. Энциклопедист, почетный академик (не смогли решить, к какому отделению АН СССР его «приписать»: он был не только историком, но и физиком, и химиком, и астрономом, и математиком), владевший одиннадцатью языками, он лично переводил исторические тексты, которые комментировал. Лично производил расчеты — и тут же, чтобы не заподозрили в подлоге, приводил переводы других людей, расчеты независимых астрономов и математиков. Он понимал, что его поразительным выводам могут не поверить.

И не поверили. Мало того, на протяжении десятилетий его книги были запрещены, потому что написанная им «История в естественнонаучном освещении» выбивала краеугольный камень из-под марксизма: смену общественно-экономических формаций и борьбу классов. Падение по всей Евразии марксизма-ленинизма блестяще подтвердило правоту ученого. Казалось бы, уж кому-кому, а нам тут, в России, должно было стать ясным, что неверно понятая история приводит к неверным, смертельно опасным экспериментам в настоящем и будущем!..

Но нет. Вот факт, еще более поразительный, чем даже исторический труд Морозова: НИ ОДНО из его открытий в области истории не признано. Ни одно. Над этим выдающимся человеком потешаются даже теперь, спустя полвека после его смерти. То напишут, что он был «народовольцем» в кавычках, будто не за революционную деятельность провел он в камере четверть века. То обругают за эту самую революционную деятельность, то намекнут, что в камере он спятил, а потому надо пожалеть бедного дедушку с его завиральной историей...

Академик А. Т. Фоменко, математик, современный ниспровергатель скалигеровской хронологии, пошел дальше Морозова в сокращении «временной шкалы», если позволительно так сказать. Это он «вычленил» хронологические сдвиги в истории, оккультное значение которых я покажу немного позже. Он, правда, отличился также своей русско-татаро-монгольской версией, за которую его в основном и бьют на всяких собраниях. Говорят, что это нелепая версия, даже хуже морозовской (Морозов «тартаров» считал рыцарями-крестоносцами из Татр). Может быть, обе эти версии неверны. Я не являюсь их сторонником. У меня есть своя версия, и, пожалуй, скажут, что она еще более нелепая. Но почему же никто не желает видеть нелепости «вывода» захватчиков из Монголии?!

Точно так же академические наши историки не соглашаются ни с единым изменением хронологии, будь то по Морозову или по Фоменке. Хотя, как вы уже видели, она ВЫСТРОЕНА по синусоиде. Моя книга посвящена истории культуры, и немного позже вы увидите, как эта синусоида «развела» искусство и культуру XIII—XVI веков на две: культуру античности и культуру Возрождения античности.

Оккультизм скалигеровской хронологии

А. Т. Фоменко и Г. В. Носовский обнаружили хронологические сдвиги: события истории повторяются через 1800 лет, 1053 года, 360 лет, 333 года. К сожалению, в последних своих книгах ученые округляют полученные ими числа до 1050, или до 330; очевидно, сами не поняли их мистики. А все эти числа имеют магический смысл.

Создатели и сторонники Новой хронологии считают, что повторы в нашей истории возникли в результате ошибки Скалигера. Я покажу, что они «сконструированы» им искусственно. Он положил в основу своих расчетов так называемую нумерологию, философскую систему, согласно которой все тайны мира сокрыты в числах.

В ходе эволюции люди, когда им не хватало знаний, всегда искали причины событий, пытались вывести закономерности. Нумерологию придумали оккультисты, и она так их удивляла, что со временем они начали видеть за гармонией чисел высший космический смысл, развивали теорию, шифровали ее.

А. Т. Манн пишет в книге «Божественная архитектура»: «Символическая математика была сердцевиной древних тайных школ и определяла священные принципы, регулировавшие веру и жизнь людей... Платоники, герметики, розенкрейцеры, христианские гностики, масоны, члены рыцарских орденов и многие другие пользовались этим священным тайным языком».

И это отражено в нашей традиционной истории. Если вдуматься в числа годов, через которые повторяются многие события, становится ясно, что перед нами — чистейшей воды оккультизм! Могли ли бы сроки «повторов» столь точно соответствовать «магическим» числам 333 и 360, если наша «традиционная история» имела естественный ход?.. Судите сами, события от древности до средневековья повторяются со следующей периодичностью:

333 года (половина от 666).
360 лет (половина от 720).
693 года (360 + 333), «арабский» повтор.
999 лет (333 + 333 + 333).
1026 лет (360 + 333 + 333).
1053 года (360×2 + 333), «христианский» повтор.
1413 лет (360×3 + 333), «римский» повтор.
1773 года (360×4 + 333) и
1800 лет (360×5), «греческие» повторы.
2133 года (360×5 + 333), «еврейский» повтор.
2466 лет (360×5 + 333×2), «вавилонский» повтор.
2799 лет (360×5 + 333×3), «египетский» повтор.
3132 года (360×5 + 333×4).
3465 лет (360×5 + 333×5).

В любом случае присутствуют числа 360 и 333. Число 360 мы встречали в разговоре о прецессионном круге. Оно

может быть сочтено за число божественное, положенное Богом в основу вращения земли. А число 333 — дьявольское, половина от 666, числа зверя. Не скажу, почему взята половина, но факт остается фактом: в основе истории Скалигера число «божье» и число «зверя».

Пример: история Константинополя времен крестовых походов.

В 1204 году Константинополь («Второй Рим»), завоевали крестоносцы. За 999 лет до этого, около 200-го года, *Византий* был покорен Септимием Севером. А через 333 года после Севера, и за 666 лет до захвата Константинополя крестоносцами, в 538 году Рим завоевал полководец Велизарий. В 1261 православные отбили Константинополь. За 693 года до этого (360 + 333), в 568 году, началось завоевание Рима лангобардами. В 1453 году Константинополь завоевали турки. За 999 лет до этого, в 455 году, Рим завоеван вандалами.

Люди, интересующиеся нумерологией, знают, что «священным» магическим числом в ней является девятка. И вот, изучая исторические повторы, мы обнаруживаем феноменальное изобилие девяток:

360; 3 + 6 = 9.
333; 3 + 3 + 3 = 9.
360 — 333 = 27; 2 + 7 = 9.
360 + 333 = 693; 6 + 9 + 3 = 9 + 9.
360×333 = 119880; 1 + 1 + 9 + 8 + 8 = 9 + 9 + 9.
360 : 333 = 1,08108108108...; 1+8+1+8+1+8+1+8=9+ +9+9+9...

Дальнейшие «игры» с цифрами, из которых составлена мировая хронология, неизменно выводят к трем шестеркам:

(360 + 360 + 360 + 360 + 360) : (360 — 333) = 1800 : 27 = = 66,6 666 666...

Или: 360 : (360 — 333)×2 = 360 : 54 = 6,66 666 666...

Случайности в образовании таких «исторических повторов» быть не может. Они сконструированы специально. Однако мы должны учитывать, что каббалистическая хронология должна была возникнуть задолго до Скалигера, и он стал всего лишь завершителем определенной традиции. Н. А. Морозов писал:

«Значит, при нужде, старинному историку приходилось восстановлять число лет царствования древних властелинов какими-либо каббалистическими действиями над буквами их имен, то есть все равно, что

разгадывать по картам, тоже имеющим непосредственную связь с каббалистикой... На этой почве неизбежно должны были возникать попытки каббалистического определения всех исторических событий,— попытки создания **каббалистической хронологии**, начиная от определения времени сотворения мира».

Та традиционная хронология, которую мы имеем в качестве «учебника» — лишь остаток первоначальной задумки. Труды нашего основного хронолога дополнялись и изменялись стараниями его последователей, самым крупным из которых был Дионисий Петавиус. Скалигеры же, отец и сын, судя по всему, были представителями философской концепции, согласно которой этот несовершенный мир создан Богом, а руководит им дьявол, а потому и в основу своей хронологии положили «число зверя» из Апокалипсиса — 666.

Они тут в точности следуют учению «александрийцев», о которых Л. Н. Гумилев пишет:

«Александрийские гностики представляли Бога высочайшим существом, заключенном в самом себе, и источником всякого бытия. Из него, подобно солнечным лучам, истекли божеские существа — эоны. Чем более отдалялись эоны от своего источника, тем слабее они становились... Самый крайний из эонов по слабости своей упал в материю и одушевил ее, благодаря чему образовался видимый мир... Эона, из-за которого возник мир, гностики называли Демиургом и приравнивали к богу Ветхого Завета. Они полагали, что он сделал мир неряшливо и был бы рад освободить дух из рук материи, но сделать этого не умеет... Высочайшее Божество постоянно заботится о жертвах Демиурга — людских душах. Для этой цели оно и послало на Землю первого эона в призрачном теле. Этот эон соединился при крещении с человеком Иисусом... Раздраженный этим Демиург, а по другим представлениям — Сатана, довел Иисуса до распятия».

Хронологами, людьми, умеющими «рассчитать» историю, сплошь становились оккультисты и каббалисты. Астролог Мишель Нострадамус был хронологом Екатерины Медичи. Автор «Оккультной философии» Корнелиус Агриппа был придворным хронологом Карла V. Джон Ди, написавший книгу о магии чисел «Монас Иероглифика» был хронологом Елизаветы Тюдор. Еще аббат Тритемий, учитель Парацельса, писал историю для Максимилиана I.

Как видим, хронологией занимались маги. И что же такое «хронология», спросим мы сами себя? Неужели всего лишь «наука об измерении времени», как сообщают нам энциклопедические словари? Или, в точном значении, это

философия о времени, равно как и теология есть философия о Боге, и астрология — философия о звездах?

Можно сказать, что наука шла бок о бок с оккультизмом вплоть до XVIII века. Само имя Люцифер переводится как «несущий свет» (знания). Но к истории человечества философия этих магов может иметь отношение, только как факт этой истории, и не более. Например, биология учит, что может родиться человек с хвостом. А если может один, то может и два, и три. Но вот если мы с вами обнаружим, что согласно «истории» человеки с хвостом рождаются с периодичностью в 666 лет, и непременно в ночь на Ивана Купалу, то мы, если мы серьезные ученые, ОБЯЗАНЫ усомниться — не в человеке, и не в хвосте, а в такой истории. Но ведь именно ТАКУЮ историю уже несколько столетий преподают в школах!

Наш основной хронолог Скалигер составил не свод знаний о прошлом человечества, а магическую причуду. И вот ее-то вся научная общественность России яростно спасает от альтернативных версий истории. Невозможно поверить, но Российская Академия наук в 1999 году создала в этих целях комиссию для борьбы «с лженаукой и фальсификацией научных исследований». На специально созываемых совещаниях ученые мужи запугивают друг друга «опасностью мифологизации истории». Спрашивается, там ли они ищут мифы? Им бы лучше перечитать собственные книги!

Числовые значения «хронологических сдвигов», сконструированных Скалигером, легко найти в любых оккультных трудах. В диалоге «Тимей» Платон так излагает историю сотворения «души мира»:

«В начале он (демиург,— *Авт.*) отделил от хаоса некую часть; потом он взял другую часть, вдвое большую первой; затем — третью часть, равную трем первым; четвертую, которая была удвоена второй; пятую, которая была утроена третьей; шестую, равную восьмикратно повторенной первой; седьмую, равную двадцатисемикратно повторенной первой».

Как ни шифруй тайное «знание», получишь: 1+2+3+4+9+8+27=54.

В 36 главе Пятой книги (36×5=180) «Гаргантюа и Пантагрюэль» масон Франсуа Рабле вкладывает в уста Пантагрюэля слова: «Это есть настоящая психогония Платона, превознесенная академиками, но только дурно ими поня-

тая: половина ее состоит из единицы, двух следующих чисел, двух чисел квадратных и двух кубических».

Перед нами та же самая формула: $1+2+3+2^2+3^2+2^3+3^3=54$, это половина, а целое — $54\times2=108$.

Чем же занимались платоновские академики якобы в IV веке до н. э.? Они играли с Числом зверя:

$54+666=720$. $720:108=360:54=6{,}66\,666\,666$.

Скалигер РАССЧИТАЛ циклическую, повторяющуюся историю человечества, взяв за основу «число зверя», 666. И наполнил эти циклы словесным мусором средних веков. Вот и вся традиционная история.

В 36 катрене V центурии ($36\times5=180$) астролог Нострадамус, коллега Скалигера, написал, полагаю, по этому поводу (*перевод Авт.*):

> Брат твоей сестры — это ты.
> Ты сам приготовишь яд:
> Родится обман, подобный смерти —
> Такой же простой и грубый.

Соответствует ли это словам традиционных историков: «Скалигеровская хронология — это простая истина, сама по себе никаких духовных или научных глубин не несущая, а потому Новая Хронология — ложь»? Историкам стоит помнить, что проблема здесь есть.

Отказаться от скалигеровской «научной» хронологии — значит, прекратить многовековое отравление самих себя грубым обманом. Если в хронологии земной цивилизации не будет наведен порядок в ближайшем будущем, историкам предстоит еще не раз повторять слова гуманиста XVI века Себастьяна Кастеллио: «Потомки не смогут постичь, почему нам снова пришлось жить в такой густой тьме, после того как однажды уже настал свет».

Нумеролог Жан Боден

Нам приходится часто встречаться с людьми, интересующимися проблемами хронологии. Нас спрашивают: как же так получается, что археология подтверждает истинность традиционной истории? Или: почему мы нападаем на радиоуглеродный метод датировок, ведь он такой научный?.. а то вдруг спрашивают, в чем суть этого метода.

И, наконец, самый частый вопрос: каков был метод работы хронологов XVI века, завершителем труда которых стал Иосиф Скалигер? В самом деле, трудно поверить, что люди, взявшиеся писать историю, сознательно создали всего лишь ее упрощенную *модель*, которую нам теперь удалось разобрать на составные части.

Сначала ответим на вопрос, какой методикой пользовались основные хронологи в XVI—XVII веках, познакомив читателя с их собственными работами.

К сожалению, не существует на русском языке работ Скалигера. По сообщению Е. Габовича, он не переведен с латыни вообще ни на один современный язык. Казалось бы, это совершенно удивительно: как могут вести спор о хронологии «традиционалисты» и так называемые «новые хронологи», если ни те ни другие не имеют книг основоположника?

Однако факт есть факт: нет Скалигера на русском языке. Поэтому здесь мы приведем названия некоторых глав его книг; уже из этих названий станет ясно, что его «историческая работа» посвящена расчетам, а не поиску истории. Вот как называются его главы:

Понятие времени и его частей; О днях; О месяцах; О годах и периодах; О разделении года древними греками; О четырехлетиях Греков; О восьмилетиях...

О годе Цезаря; О восшествии Августа Цезаря; Об испанской эре; О восшествии Ирода Великого; О годе победы при Акции; О первом годе Августа; О годе корректировки високосов...

Об истинном годе рождения Царя Мессии; Об истинном годе и дне страстей Господних...

Понятно, что в хронологии без расчетов обойтись нельзя,— проблема лишь в том, *какого свойства* эти расчеты. И к счастью, есть возможность посмотреть, каковы эти расчеты были у Скалигера и хронологов доскалигеровского периода на примере Жана Бодена, чья книга «Метод легкого познания истории» вышла недавно в России в прекрасном переводе М. С. Бобковой. Итак, внимание! Вот что сообщает нам о том, как создавалась мировая хронология, Жан Боден.

«Квадрат 12 — 144, а куб — 1728. Ни одна империя в своем существовании не превысила значение суммы этих чисел, поэтому большие числа должны быть отвергнуты. Сферических чисел, включенных в ве-

ликое число, четыре — 125, 216, 625, 1296. Посредством этих нескольких чисел, в множестве которых имеются не совершенные, не квадраты, не кубы, а также числа, составленные из четных или нечетных разрядов, но не из семерок и девяток, которых в этой бесконечной последовательности относительно немного, нам позволено изучать чудесные изменения почти всех государств. Во-первых, начиная с куба 12, про который некоторые из академиков говорят, что это великое и фатальное число Платона, мы обнаружим, что монархия ассирийцев от царя Нина до Александра Великого воплощает это число в точности, по мнению самого Платона. Меланхтон, Функ и все ученые мужи следуют ему.

Но мы можем пойти дальше и глубже, чем от Нина, от которого Диодор, Геродот, Ктесий, Трог и Юстин начали свой отсчет, так как он первым [учредил] форму правления и основал Вавилон. Более точно было бы говорить, что существовала единая монархия ассирийцев и персов, чем будто бы существовали две различные монархии, в ином случае мы должны выделить царства халдеев, мидян, парфян из ассирийско-персидской монархии и предположить, что обитатели этих областей никогда не были подданными...»

Вот как легко обнаруживает хронолог целую мировую империю — путем расчетов, как Леверье и Адамс планету Нептун!

«От потопа до разрушения храма и еврейского государства Филон насчитывает 1717 лет. Иосиф дает на 200 лет больше, другие — существенно меньше. Я склонен думать, как из правды истории, так и из значимости самого великого числа, что 11 лет должно быть добавлено к срокам Филона, так как результат **должен быть** не меньше и не больше, чем куб 12. В то же самое время египтяне освободились от царя Ассирии, скифы завоевали Малую Азию, сыновья Писистрата были изгнаны из Афин, а Тарквиний был изгнан римлянами. "Семь дней" Даниила должны рассматриваться в этом свете. Хотя среди писателей существуют великие расхождения относительно [времени] рождения Христа, еще Филон, который считается наиболее точным среди всех древних, относит это к 3993 г., Лукидий от этого года отнимает три, Иосиф прибавляет 6 по многим причинам, которые я вполне одобряю, так как получается число 3999, результат квадрата 7 и 9, самым замечательным образом подходящий к изменениям в наиболее важных делах, которые затем последовали. По этой системе смерть Христа приходится на 4000 г. от Творения.

Обратимся к 70 седмицам Даниила, которые заняли 490 лет. Если мы начнем от 7-го года [правления] Дария Длиннорукого, так как Ездра [именно на 7-й год] был послан в Иерусалим для основания города, то 6-й год [является последним завершенным] до времени седмиц; сумма

6 — единственного совершенного простого числа и 70 седмиц, т. е. 7 раз по 70 лет (так как Писание берет день за год), образует другое совершенное число — 496, которое странным образом совпадает с изменениями в управлении. Уяснив это, мы уже не будем путаться в неопределенных догадках и сможем собрать вместе примеры из консульских фаст римлян, так как не может быть ничего более надежного. От основания города до года, когда Юлий Октавиан победил Антония у Акция, был провозглашен Сенатом первым Августом и ему было предложено управление миром, прошло 729 лет, куб 9.

От Августа до Августула, который был назван последним римским императором в фастах (так как он был свергнут Одоакром, королем готов), прошло 496 лет, совершенное число. От основания города до разрушения Империи число лет [содержит] квадрат 7 и [сумму 70] целых седмиц, т. е. 1225. У Цензориния процитирован Варрон, утверждавший, что он слышал Вектия, выдающегося авгура, предсказывающего, что если римское государство безопасно пройдет через 120-летний рубеж, то оно просуществует 1200 лет. Я установил (ОН установил!) именно такое же число лет от Нина до Арбакта, первого царя мидян. Функ добавляет еще три года, другие — меньше. Но это кажется замечательным, что не только от Августа до Августула, но также от времени, когда цари были изгнаны из города, до диктатуры Цезаря снова появляется то же число лет — 496».

Очевидно, следующим исследователям предстоит найти еще одну «волну» синусоиды с шагом в 496 лет, если Скалигер согласился с расчетами Бодена. Оккультные хронологи очень любили это число, поэтому хоть как-то, но хронология Скалигера должна его содержать. Между тем Жан Боден продолжает:

«И не только здесь, но от Константина Великого до [года правления] Карла Великого, когда он первым [среди франкских королей] был провозглашен императором в Риме, даже Панвинио, наиболее усердным исследователем римской древности, который хотя и имел большой интерес к истории, но ничего не понимал в числах, все-таки насчитано 496 лет (вот откуда взялась целая эпоха, «каролингское» возрождение,— из даты, однажды проставленной пером Панвинио). От основания Альбы до ее покорения Гостилием так же точно прошло 496 лет. В добавление [приведу] взятый из Саула факт: от первого царя иудеев до завоевания было насчитано 496 лет, Генебрард прибавляет [к этому числу] 3 года, и Гарц — даже 10, талмудисты же [от 496] вычитают почти 100 лет, но их мнение ничем не подкреплено (а мнение неведомого Саула подкреплено тем, что 496 — «совершенное число»). От возвращения народа и второго строительства храма до года, когда

Ирод был поставлен Сенатом на царство, прошло 496 лет; между Арбактом, первым царем мидян, и Александром Великим прошел тот же период. В самом деле, Македонское царство существовало такое же число лет от Карнея, первого царя, до смерти Александра, хотя Фара отнимает [от 496] 8 лет, другие же добавляют 12, я склонен думать, что истина посередине.

Относительно галльского государства нам предстоит обнаружить еще больше доказательств изменений, находящихся в соотношении с этим числом [496]. Оно состоит из числа Даниила, которое становится совершенным путем добавления совершенного числа 6. Далее, оно одно внутри великого числа образуется из девяток и семерок, если целое берется из обоих множителей. Это число совпадает с тем, что отмечали древние, когда говорили, что цикл империй — 500 лет. Но у них не было никакого опыта в подобных расчетах, так как число 500 неприложимо к циклам в человеческих делах или делах природы. По правде говоря, оно и не совершенное, не квадрат, не куб, не сферическое, не сложенное из 7 и 9, не произведено из корней или квадратов этих чисел.

Если кто-либо довольно тщательно рассмотрит гражданские войны римлян, сецессии плебса, внутреннюю борьбу, он обнаружит, что число лет состоит из семерок, или из девяток, или из того и другого. От основания города до изгнания царей насчитывается 243 года, от изгнания до отцеубийства — 468, от изгнания до первой сецессии плебса на Священную Гору — 18 лет, до второй — 63, до третьей — 225, до мятежа Гракхов — 378, от мятежа до гражданской войны Мария — 45, следовательно, до войны Цезаря — 7, от отцеубийства до гражданской войны на Сицилии — 7, следовательно, до последней гражданской войны, Акцийской,— 7. Все эти числа образуются при использовании целых девяток и семерок или из обеих. Более того, сам город был взят через 364 года после его основания, это число очевидно создано из целых семерок.

От основания города до поражения при Каннах 539 лет, которое [число] образовано из 77, взятых 7 раз. К этому времени Римская империя была почти разрушена. От поражения при Каннах до поражения при Барии — 224 года. Оба числа — из целых семерок, и оба поражения произошли во второй день августа. Известно, что Лисандр сравнял с землей стены Афин на 77-й год после победы при Саламине... И также в год нашего Спасителя 707-й на 7-й год правления короля Родерика, мавры вторглись в Испанию, через 717 лет после этого они были выдворены, как мы можем прочитать у самого Тарафы, испанского писателя.

Что касается куба 7, также имеется много примеров. Это число было избрано Моисеем для учреждения великого праздника. От победы иудеев над Аманом с помощью Эсфири до победы над Антиохом прошло 343 года, и та и другая победа были одержаны на 13-й день 12-го месяца, который иудеи называют адар. По этому случаю евреи воздают этому дню великие почести. То же число лет прошло от времени, когда Август один установил контроль, до того времени, когда Константин Великий достиг господства. Царство персов от Кира до Александра продержалось 210 лет — число, которое сформировано из 30 целых семерок.

Лангобарды управляли такое же число лет, хотя Павел Диакон добавляет еще три года, которые остались до убийства Дезидерия. Так же долго англичане держали Кале. Цари Сирии и Малой Азии от Нина, первого царя, до Филиппа, последнего, управляли то же число лет. От Исхода евреев из Египта до падения храма и государства насчитывается 900 лет — число, являющееся результатом умножения 9 на одну сотню. Это не дольше, чем от Эврисфена, первого царя спартанцев, до тирана Набиса, которого Филопомен отстранил от власти до того, как тот совершенно изменил тип управления Лаконией.

Законы Ликурга были отменены 567 лет спустя после того, как они были провозглашены, и спартанцев заставили принять обычаи ахейцев».

Взгляд, скользя по бесконечным рядам больших чисел, привыкает к ним, и человек перестает понимать суть вещей. Законы Ликурга отменили через 567 лет после того, как приняли,— сообщает Боден. Много это или мало? Необходим живой пример, чтобы вернуться в реальность. Читателю, который представляет себе толщу времен, отделяющую нас от Ивана Грозного, поясним: 567 лет — это на сто лет больше, чем от нас до Ивана. Откуда же взялось это безумное число, 567, в нашей хронологии? Жан Боден тут же и отвечает:

«Число получилось умножением квадрата 9 на 7. Но Птолемеи от Сотера до Августа, который придал Египту форму провинции, правили 294 года, а число это состоит из целых семерок [взятых 42 раза]. Государство евреев находилось в упадке 70 лет, то же число лет афиняне держали контроль над Грецией, как писал Аппиан. Готы от Теодориха, своего первого короля, до Аттилы правили 77 лет, как писал в своих фастах Панвинио. Спартанцы 12 лет командовали всей Грецией, Аппиан здесь авторитет. Примеры [с числом 12] я завершу Александром Великим, который пришел к власти за 6 лет до смерти Дария и то же число

лет правил после того, как Дарий был убит. После этого блеск его империи померк так же внезапно, как меркнет вспышка [молнии]».

Покончив с легендарной «древней историей», Жан Боден переходит — нет, не к современной, а к «отечественной», — и опять говорит о легендарной древности: «Но не будем ограничивать себя древней историей, давайте используем отечественные примеры и сделаем столь же тщательное сравнение хронологии Жана дю Тилле с фастами. Галлия подчинялась римлянам от окончательной победы Цезаря...» Очевидно, что он ведет речь не об истории, как прошлом человечества, а всего лишь об истории, как сочинении человеческого ума. Закончил с выдумками и расчетами «древних» авторов, перешел к выдумкам и расчетам «отечественных». Причем древние могли жить лет за сто до него. Однако продолжим:

«Галлия подчинялась римлянам от окончательной победы Цезаря над галлами до времени маркоманов, когда вожди франков, полагаясь на силу своих воинов, отказались платить подать правителю Валентиниану в 441 г., число, которое образованно из квадрата 7, умноженного на 9, затем до [начала правления] Варамунда [прошло] 9 лет, до конца же его правления [прошло количество лет, равное] 9, взятых три раза. Но со времени, когда он был назван герцогом, до Пипина, который как майордом узурпировал власть и сверг короля Хильдерика, [минуло] 343 года, [значение] куба 7. От убийства Сиагрия, последнего римлянина, управлявшего Галлией, до Капета, галла по происхождению, хотя немцы отрицают это, и анжуйца по рождению, который отнял власть у первых франкских королей, количество лет представляет совершенное число 496. От Варамунда до Капета прошло 567 лет, это число получается через квадрат 9, помноженный на 7. И вновь от Варамунда до Гуго Великого и от последнего до изгнания Людовика IV знатью и его пленения насчитывается 512 лет — чистый куб».

Тут Боден подходит к своим временам, от которых вспять, к легендарным Карлу Великому и Капету, собственно, и можно отсчитывать магические годы, но почему-то становится скупее на слова и числа. Не находит он примеров для близких от себя веков. Итак:

От измены Карла Бурбона и пленения [короля] до Франциска и его времени прошло в квадрате дважды по 12, т. е. 567 лет (дважды какое число ни бери, нечетного не получишь; это он уже сам запутался, откуда получал свое знаменитое число 567). То же число насчитывается от [первого] Капета до той проклятой и ужасной войны, которая недавно пролила кровь граждан (здесь число уже не названо, и дальше их будет всего ничего; чем

ближе Боден к истории, которую должен знать лучше всего — к истории ближайшего к нему прошлого, тем скорее исчезают цифры). И не больше и не меньше [прошло лет] от пленения Карла, герцога Лотарингского (Капетом устраненного от законной линии наследования и заключенного в Орлеане), до другого Карла Лотарингского, который, когда он достиг королевской власти, отправил потомка Капета в Орлеан, в обоих случаях Орлеан был дьявольским предвестником для рода лотарингцев.

От Карла Простоватого, которого задержали как пленника, когда он самовольно вступил в Перонну, до Людовика, последнего простака для всех, который добровольно и совершенно бездумно также удалился в Перонну и был захвачен графом Карлом, мы имеем 540 лет — число, состоящее из целых девяток. И вновь от Капета до памятного похода Карла VIII в Италию насчитывается 496 лет — полное и совершенное число. От падения королевства ломбардцев и до завоевания этой области Карлом Великим («завоевания лангобардов Карлом Великим», поясняет переводчик, и мы понимаем, почему: при «историческом» Карле Великом не должно было еще быть ломбардцев) до сходного похода и покорения Ломбардии Людовиком XII насчитываем 729 лет — чистый куб 9.

Сразу после Карла Великого (IX век) Боден спешит закончить свое исследование:

В это время у венецианцев не было стабильного правительства, но они получили свободу по соглашению между Никифором и Карлом Великим. И вследствие этого государство венецианцев существовало еще 729 лет (объяснения числу Боден почему-то не дает; возможно, потому, что Венеция и вправду существовала, никуда не исчезая), когда император Максимилиан, Людовик XII, король Фердинанд, папа Юлий II планировали разрушить это государство, и когда оно было почти уничтожено; кроме того, турецкий султанат и даже сама судьба вступили в сговор со столь многочисленными и столь великими врагами (добрался до XVI века и, кажется, в самом деле начинает писать историю!). Городу, внезапно загоревшемуся от серного порошка, грозила большая беда, нескончаемые запасы золота были погружены на суда и потеряны в кораблекрушении. В самом деле, в это время венецианцы показали меру своих возможностей и мудрости. Также стоит отметить, что от Готфрида, который в знаменитой победе разбил персов и освободил Сирию от рабства, до последнего Балдуина, который был захвачен Саладином, минуло 90 лет — число, состоящее из целых девяток (провалился в XII век и опять схватился за калькулятор). Далее, 56 лет — от Балдуина до Палеоло-

гов,— галлы удерживали контроль над греками; папский престол, однако, управлял там 70 лет. Каждое число состоит из целых семерок.

Однако я никогда не закончу, если буду и дальше приводить примеры, число которых действительно бесконечно. Но даже благодаря тем примерам, которые я дал для имеющих досуг [людей], через беспристрастные и точные факты истории возможно куда точнее обосновать изменения в государствах и более достоверно и ясно предвидеть то, что произойдет (хотя это известно одному Богу), чем при помощи пустяковых и ошибочных догадок Кардана».

Кардан — астролог. Он рассчитывает хронологию не через оккультные нумерологические упражнения, которым был привержен Жан Боден (и Скалигер), а изучая положение звезд. Несколько страниц подряд Боден поносит такой ненаучный подход к проблеме, да и самих астрологов в придачу. Еще бы: они конкуренты нумерологов. Правда, к реальной истории человечества расчеты ни тех, ни этих не имеют никакого отношения:

«Он думает, что каждая великая империя зависит от [местоположения] звезд Гелики или Большой Медведицы. Когда она находилась вертикально над поднимающимся Римом, то принесла власть туда, затем — Византии, после чего — Галлии, теперь [эта звезда] перемещается к Германии. Эти соображения так же правдивы, как правда то, что он написал о себе в своей автобиографии. Он утверждает, что никогда не лжет, и это кажется ему значительным, хотя хороший человек должен превзойти себя, как объясняет Нигидий, и признаться во лжи, зная, что повторяет неправду. Честный человек должен заботиться о том, чтобы никакая ложь не смогла укрыться от него; упоминаемый же мной автор верит, что он не лжет, когда помимо своей воли повторяет то, что ошибочно.

Но что же тогда является ложью для человека, имеющего даже скромный опыт в том искусстве, которое Кардан преподает (или в котором он считает себя знатоком)? Он понимает, что эта звезда вертикально расположена над бесчисленным количеством народов и городов, но все-таки добавляет, что условием возвышения города является время совпадения зенита Солнца и [вертикального расположения] этой звезды. В одно и то же время он утверждает, что эта власть [небесных светил] распространяется на всех людей, [живущих на] одной параллели, и говорит, что возвышение возможно только в каком-то конкретном месте. Он думает, что таким образом можно обмануть наиболее осторожных. Известно, что звезда, о которой идет речь, на 54 градуса удалена от экватора и [ее движение] ограничено арктическим кругом, поэтому никакие причины не влияют на ее отклонение, которое всегда

составляет 12 градусов от [небесной] оси над городом, из этого ясно, что она не может иметь строго вертикальное положение.

Давайте покажем и то, что она не только не может быть в зените, но не может вообще совпадать с Солнцем, так как необходимо учитывать [определенные поправки] в соответствии с долготой и меридианным временем. Более того, ошибка может идти от Варрона, который, как писал Плутарх, приказал Фирмийцу, известному астрологу, установить, если возможно, день и час рождения города и его основателя. Он [Фирмиец] путем прилежного изучения звезд обнаружил, что основание города произошло на 3-й год 6-й Олимпиады, с чем согласились Дионисий и Варрон, или на 11-й день до календ мая, который называется днем Палилии в месяце апреле, около трех часов пополудни, когда Юпитер находился в созвездии Рыб, Сатурн, Венера, Марс — в Скорпионе, Солнце пересекло созвездие Тельца, а Луна была в Весах; Ромулу же шел 18-й год. Плутарх узнал это от Антимаха Лирика из Колофона.

Они никогда не упоминали Большую Медведицу. В то время это астральное тело располагалось в созвездии Льва, что соответствовало 18 градусам 56 минутам, как ясно следует из таблиц Коперника и его наиболее точных расчетов законов движения. Но сегодня это созвездие — в Деве, 20 градусов 50 минут. Отсюда интересно, как это могло случиться, что созвездие стояло вертикально поднимающемуся Риму, когда 12-я часть Близнецов была в зените? С этой точки зрения 18-я часть Льва удалена на 54 градуса. Как можно говорить даже о минимальном соединении с Солнцем, которое пересекает Тельца в то время, как последняя звезда Медведицы пересекает Льва? Она тогда удалена на 90 градусов по долготе и на 45 градусов по широте от любого соединения с Солнцем.

Для Кардана еще более бессмысленно говорить, что высокая звезда [Полярная звезда] была вертикально расположена над Византием, когда к нему от римлян перешло господство, так как Византий был основан до того, как был рожден Ромул, как это ясно из Полибия (совершенно явное несхождение мнения Бодена с традиционной скалигеровской версией). Еще более абсурдно, когда он перепрыгивает от греков к следующей точке — Галлии, затем — в Германию, противоположно природе направления движения и склонения этого созвездия.

Подобные заключения кажутся более стоящими улыбки, чем опровержения (что в хронологах приятно — они очень смешливые люди). Почему скандинавы и ливонцы, только над местами проживания которых [расположен] не только хвост, но и вся Медведица, причем перпендикулярно над ними,— почему они благодаря этому никогда не получали какой-либо власти, а, напротив, были совершенно

беззащитны перед атаками и домогательствами их соседей? Или если перпендикулярное [расположение] звезд [над определенными местами] дает превосходство, то почему же [это не распространяется на те созвездия], которые древними названы алмазными и королевскими,— Регул, Гиаду, Плеяду, Антарис? Почему же не на те 15, которые сам Кардан называет королевскими? Почему же Спика (Колос), Лира, Арктур, да на самом деле почти все планеты перпендикулярно [расположенные] над одной только Африкой, не дают власть проживающим там [народам]? Более того, африканцы всегда были покоряемы легионами из Европы и Азии.

Коперник имел другую теорию, так как он решил, что все изменения империй были связаны с расположением по отношению к центру небольшого эксцентрического круга и его движением, как писали его ученики. Более того, этот небольшой круг не влияет на Солнце, которое он представлял неподвижным, но его силе подвержена Земля, которую он представлял в движении. Но ни один еще не проявлял такое отсутствие знания, как те, что считали, что любая сила, исходящая из центра небесных кругов, меньше, чем исходящая от Земли, и Коперник не позаботился описать эти [явления], а последователи выдали его рассуждения за установленный факт.

Вследствие того, что эти предметы являются ложными с точки зрения истории, и того, что ни движение эксцентрических кругов, ни [движение] Солнца не являются значительными для изменений империй, должно полагать, что все эти вещи зависят от бессмертного Бога. Или если мы хотим искать причины изменений внутри любого владения во второстепенном, то можно рассуждать о свойствах хорошо известных созвездий, ...но Бог использует звезды как свои инструменты. Хотя древние не могли судить об этом вследствие неизученности движения небесных тел, их последователи, с другой стороны, пренебрегли этим».

Видимо, помимо нумерологической и астрологической, были и другие «системы» создания хронологии. Не зря же Боден пишет после столь суровой отповеди астрологам:

«Ни одна система не кажется мне более простой, чем та, что основывает циклы (которые Птолемей называл «эпохами» и Альфонс — «эрами», т. е. «корнями» — по-испански) на числах, беря за начало возникновение каждой отдельной империи, подобно тому как во время лихорадки мы имеем обычаи предсказывать здоровье или смерть по решающим дням, ведь, если некоторые заболевают в разное время, один и тот же день может быть благоприятным для здоровья одних, тогда как для других это может означать конец (но иногда сила звезд и их гибельное влияние таковы, что независимо от дней это влияет на нескольких [человек] в один момент). Империи, как писал Полибий, борются со своими собственными болезнями, поэтому иногда они гибнут под воздействием внешних сил, а иногда конец соответствует их природе, определенной ясным рядом решающих чисел».

Наконец, автор переходит и к божественным установлениям:

«...Человеческие дела не происходят случайно или беспорядочно, как этим [открытием] гордятся эпикурейцы (то есть «гордость» эпикурейцев актуальна в XVI веке), или согласно воле безжалостного рока, как говорят стоики (не иначе, самому Бодену прямо в лицо), но по Божественной мудрости. Даже если мудрость устраивает все предметы в восхитительном порядке, числе, гармонии и форме, тем не менее все изменяется Богом или по желанию, иногда произвольно; как Исайя писал о Иезекииле, Бог продлил его жизнь, когда тот молил его, и показал Солнце, идущее вспять. Но иногда сказано, что время спешит: в Священном Писании, по причине наказания за грехи или прощения, как Павел писал о пророчестве Илии. Для испытания пусть будут воды потопов, которые смыкаются скорее по желанию Бога, чем по порядку природы, и великое число может быть надлежащим образом завершено в год 1656-й от Сотворения. Если к этому числу добавить восьмую девятку, т. е. 72, результатом будет куб великий 12. Но человек может понять, что Бог не связан никакими числами, никакой необходимостью, он освобожден от законов природы не по решению сената или народа, но только по Его собственной воле. Ибо, после того как Он сам установил законы природы и получил власть не от кого-либо, а от себя самого, ясно, что Он должен быть свободен от Его законов и в различное время может принимать различные решения относительно одного и того же предмета».

То, что вы прочитали, и есть рассказанный специалистом — Жаном Боденом — метод масонов-нумерологов, применявшийся для расчета истории человечества. Если кто-то продолжает верить в истинность традиционной истории, даты которой рассчитаны этими людьми,— что ж, вольному воля. А для остальных приведем еще несколько десятков строк из Бодена, подчеркивая, что история, которую все мы учили в школе, была **рассчитана**, а не записана, как эволюционный процесс во всей его событийности:

«...Филон, кажется, придерживается этого метода, и поэтому я соглашаюсь с ним более охотно, когда он **насчитывает** 920 лет от Исхода иудеев до Основания Храма. С другой стороны, Иосиф **отсчитывает** 1062 года (глава 12 книги X); первый **насчитывает** 440 лет от Основания Храма до его разрушения, последний — 470; в более раннее

время иудеи **насчитывали** 419 лет. Филон придерживается среднего, он **насчитывает** от Сотворения Мира до разрушения Храма 3373 года, а Иосиф — 3513 лет; первый **отсчитывает** 1717 лет от Потопа до разрушения Храма, а последний — 1913. Иудейские комментаторы **дают** существенно меньшую **цифру** в сравнении с первым и вторым, Филон же избрал середину.

Итак, для того чтобы примирить эти столь различные авторитеты друг с другом, давайте сначала откажемся от периодизации Альфонса, [которая **насчитывает**] 8549 лет от Сотворения Мира до наших дней (т. е. до 1565 г.), потому что он не приводит никаких доказательств этому мнению. Ничем не подтверждает свое мнение и Евсевий, в соответствии со свидетельством которого с Сотворения Мира прошло 6760 лет. По Августину должно бы быть 6916 лет, по Беде — 6893 года, по Иерониму — 6605 лет, по Феофилу Антиохейскому — 8171 год. Давайте примем свидетельства иудеев, халдеев и персов, история которых насчитывает 5730 лет от Сотворения Мира. Давайте объединим мнения Мегасфена, Ктесия или Геродота и Бероза со свидетельствами иудеев.

Среди иудеев Баал Седер **насчитывает** 5133 года от Сотворения Мира до наших дней, раввин Насон — 5172 года, раввин Гершон и Кимхи — 5301 год, современные талмудисты — 5349 лет, Филон — 5628 лет, Иосиф — 5720 лет. Следовательно, разница между Иосифом и Филоном, наиболее добросовестными писателями, меньше 200 лет, и причина этому — тот фрагмент, который я уже упомянул в 12-й главе Исхода, которую Иосиф читал очень тщательно. Но так как остальные комментаторы Библии **насчитывают** от прибытия Авраама в Египет до времени Моисея 430 лет, и так как идеи Ктесия хорошо соотносятся с идеями Филона, который **выбрал середину** между Иосифом и талмудистами (потому что его дата превышала их на 200 лет, а дата Иосифа превышала его дату почти на столько же), из этого следует, что Филон более надежен, чем все остальные.

Современные иудеи слишком упорно искажают времена Даниила; вопреки авторитету всех остальных писателей они **насчитывают** только 5 правителей в Персии, тогда как Мегасфен, Ктесий и, наконец, греки сообщают, что их было 10, и указывают годы каждого правителя. Они делали это, однако, потому, что не могли не увидеть разницу в сравнении **с прорицаниями священников**, которые они неправильно поняли».

Астрологи, нумерологи и прорицатели, вот кто дал человечеству «историю». Верна ли она? Думаю, что нет.

Хронология как объект веры

Хронология Скалигера обладает большой привлекательностью, так же, как истории об НЛО и полтергейсте. То есть она привлекательна своей таинственностью и непонятностью. Так, египетские пирамиды таинственны и велики, потому что невозможно объяснить, каким образом люди построили их в III тысячелетии до н. э. Если доказать, что они построены из бетонных блоков в недавнее время, пирамиды превратятся в рядовые сооружения.

Также, когда говорят, что новейшие научные методы XVI века подтвердили то, что было известно и без них в тысячелетней давности прошлом, это возвеличивает прошлое.

Привлекательность необъяснимого имеет еще и другое название: искушение потусторонним. Человек всегда стремится выйти за пределы своего разумения. Но, рассматривая этот вопрос философски, мы должны повторить вслед за «светскими гуманистами»:

«Знание — это то, чему мы доверяем и на чем основываем наши действия. Верить, что знание является истинным, означает, что оно может быть важным для наших целей и намерений».

Некоторые люди считают астрологические прогнозы важными для своей практической деятельности, они сверяют с гороскопами свои планы. Но являются ли астрологические гороскопы истинным знанием? Наверное, нет. И все же, хотя сплошь и рядом различные пророчества не сбываются, это не смущает новых и новых астрологов.

Является ли гипотеза Скалигера важной для нашей практической деятельности? Нет, поскольку иначе нам следует признать, что, несмотря на все усилия, уровень культуры катастрофически падает и скоро наступит эра дикости и невежества. Имеет ли хронология Скалигера ценность для фундаментальных исследований? Да, но только в целях изучения методологии средневековых ученых.

Есть истина наблюдения (свидетельства очевидцев), истина интерпретации (гипотезы историков) и истина объяснения (выводы философов). Очевидец каких-то событий может оставить потомкам хронику своего времени. Но многое в этих летописях ему приходится додумывать от своего имени, поскольку он не обладает всей нужной информацией. Историк вынужден одним сведениям предпо-

читать другие, те, которые лучше укладываются в прокрустово ложе его стройной теории. Но философ может дать объяснение, которое перечеркнет существующие иллюзии и предрассудки. Или, наоборот, окончательно запутает историю.

Надо понимать, что если у неких сил возникает потребность привести представления «о прошлом» в соответствие с «настоящим», то эта потребность может быть удовлетворена сознательным «исправлением» истории. Причем оно должно произойти как грандиозный перелом, более того — как организованная грандиозная операция, как эпохальная фальсификация всей истории человечества. Сам Скалигер мог быть простым «расчетчиком», но вскоре его хронология оказалась востребованной, и фальсификация состоялась.

Если что-то важно, но бесполезно для нас, то, значит, это «что-то» имеет отношение не к науке, а к искусству. Так, одни считают астрологию ложной наукой, другие — искусством. Теоретики истории тоже относились к истории, как к искусству, и в этом кроется глубокая связь между астрологией и хронологией. Астрология — не псевдонаука, а мировоззрение сродни религии, вера в потустороннюю силу.

Не главное, является астрология эмпирически истинной или ложной. Самое важное в том, работает ли она (или ее заставляют работать) как средство утоления жажды смысла.

«Группы и индивидуумы, приверженные религиозным верованиям, имеют преимущество в борьбе за выживание по сравнению с теми, у кого их нет... Те социальные группы, которые вырабатывали мистические обряды и колдовские ритуалы, помогали своим членам преодолевать стрессы и возрождать волю к жизни»,— считают специалисты по социобиологии.

То же самое можно сказать и о хронологии. Если история лишь описывает происходящее, то хронология (как и астрология) объясняет смысл бытия. Хронология позволяет человеку чувствовать себя каким-то загадочным путем причастным тому, что выше его понимания, и придает важность его существованию. Хронология — не только вспомогательная историческая дисциплина, «изучающая системы летоисчисления и календари различных государств», а историческая философия, система идей и взглядов на историю и на место человека в ней. Хронология Скалигера —

философия идеалистическая, более того, не христианского, а гностического толка. Средневековая хронология есть система паранормальных верований, к ней более чем к чему-либо относится принцип «верю, ибо абсурдно».

Я думаю, человек не в состоянии преодолеть искушение сверхъестественным. Причина лежит в генетической склонности людей к магическому мышлению. Магическое, оккультное, религиозное объяснение предлагает себя именно в тех случаях, когда человек попадает в трудное положение. Вселенная, как и время, всегда будет казаться полем игры безличных сил, недоступных нашему контролю.

М. М. Постников пишет: «Последние годы ознаменовались появлением большого числа сочинений, посвященных так называемой «паранауке». В области истории — это «атлантоведение», представление о существовании в далеком прошлом (чуть ли не в третичном периоде) культурнейших цивилизаций, убеждение в посещении Земли космическими пришельцами и т. д. и т. п... В связи с этим особенно любопытно, **что так называемая “античная история”** (в отличие, скажем, от новой истории) **обнаруживает все черты современной паранауки».**

О чём и речь.

ИСКУССТВО КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ

Возрождение античности: взгляд издалека

В конце XIII — начале XIV века в городах Италии, говорит нам традиционная история, зародилась новая культура Возрождения. В итальянском обществе, будто бы проснувшемся от многовековой спячки, вспыхнул интерес к классическим древним языкам, древней философии, истории и литературе, а также к различным памятникам античного изобразительного искусства и архитектуры.

Академик Н. А. Морозов, отнюдь не сторонник общепринятой истории, признает: «Это была эпоха расцвета Итальянского Возрождения, когда Феррара жила кипучей жизнью культуры и просвещения под владычеством фамилии Эсте, а Флоренция — под властью блестящих Медичисов... Ни один город не дал такой массы ума, изящества и красоты, как Флоренция, и уже в конце XIV столетия она достигла видного положения. Любовь к свободе, патриотизм и неустанная энергия во всех делах... поставили этот город на первое место среди всех остальных городов-общин средней Италии».

В XIV—XV веках во Флоренции жили и работали Данте, Джотто, Петрарка, Бокаччо, Ариосто, Аретино, Лоренцо Валла, Браччолини, Брунелески, Альберти, Мазаччо, Донателло, Пьеро делла Франческа, Анджело Полициано, Луиджи Пульчи, Боттичелли, Мирандола; в других городах Северной Италии — множество других архитекторов, художников, скульпторов, литераторов, философов, гуманистов, ценителей и собирателей старины.

Так было в Северной Италии. Но латиняне имели в своем подчинении немало земель. Было бы логично предположить, что мода на древнее искусство сподвигнет и тамошних скульпторов, художников, архитекторов на создание шедевров мирового класса. Скажем, западноевропейцы держали власть в Греции и на Балканах после 4-го Крестового похода. С 1311 года Афины были сицилийско-каталонским герцогством, Пелопоннес принадлежал французам. И можно было ожидать, что Афины при каталонской власти, а затем, с 1387 года при флорентийском протекторате, вслед за Флоренцией покажут зрелые плоды художественного творчества и философии! А также должны они были появиться и в Никее, и в Царьграде.

Но вот странность: здешних латинян и греков Возрождение греческой античности, сверкающее мировое поветрие, не задело. Мало того, по словам итальянского живописца, архитектора и автора «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, скульпторов и архитекторов» (1550) Джорджо Вазари, главной задачей итальянских художников было как раз избавление от старомодной «греческой манеры», что и было успешно осуществлено уже в XIV веке.

Н. А. Морозов, первым предложивший версию об ошибочности мировой хронологии, выдвинул мысль о создании «именно здесь (в Греции и Царьграде.— *Авт.*) и в это время (конец XIII — начало XV веков) классических произведений Аристофана, Софокла, Фидия, Праксителя, Евклида, Аристотеля и других». Если это так, то вся странность исчезает: развитие европейской культуры шло не локальными «кусочками» в разные тысячелетия, а было всеобщим и одновременным.

Доказательством этому служат сообщения современников. Так, в своем воззвании к Папе Николаю V западный император Фридрих III называл сдачу Царьграда мусульманам в 1453 году «общим несчастием христианской веры», так как он (Царьград) был «настоящим жилищем литературы и занятий всеми изящными искусствами». А кардинал Виссарион, тоже тоскуя по поводу перехода Царьграда под мусульманскую власть, называет его «училищем лучших искусств». Но где они, образцы этого средневекового византийского искусства?! Их нет, если только не поискать в «античности». Где «училище искусств»? Опять же, «провалилось» на тысячу лет назад, ведь «училищем» для Возрождения была та же античность!

Учитывая все это, Н. А. Морозов делает вывод: «Не интерес к мифической классической древности и ознакомление с нею вызвали Возрождение, а наоборот, те жизненные условия итальянской жизни, которые развили это культурное движение».

«Возрождение античности»: взгляд изнутри

Флорентиец Джорджо Вазари (1511—74), архитектор и искусствовед при дворе герцога Козимо Медичи, первым попытался ввести периодизацию в историю искусства. Он ввел в употребление термин «готика» для обозначения варварского искусства предшествующих времен. Описал образцы искусств разных периодов.

Его сочинение наполнено, говорят, «глупостями и небылицами». Еще бы! Хронологические «заблуждения» были типичны для того времени, ведь современники Вазари считали историками не только Ливия или Саллюстия, но и Вергилия с Овидием. И что интересно, в то время их всех считали жившими относительно недавно, незадолго до изобретения книгопечатания. Первые издатели Цицерона и его тоже полагали средневековым автором.

Конечно, представления Вазари о хронологии отличаются от современных. Его лучше читать, исключив из текста всякие даты вообще. Так, считается, что готы «правили бал» в политике в V веке н. э.[1], а в его книге мы читаем, что при их владычестве в XII веке появился «готический стиль». Собственно, Вазари и дал название стилю, основываясь на своем знании, что архитекторы недавних времен творили в угоду варварам, готам. Традиционная же история «разводит» готов и архитектуру «их имени» в разные тысячелетия.

Прежде всего, Вазари в таких выражениях описывает архитектурный стиль, который мы нынче называем «романским» и относим к «темным», послеантичным IX—XI векам н. э.:

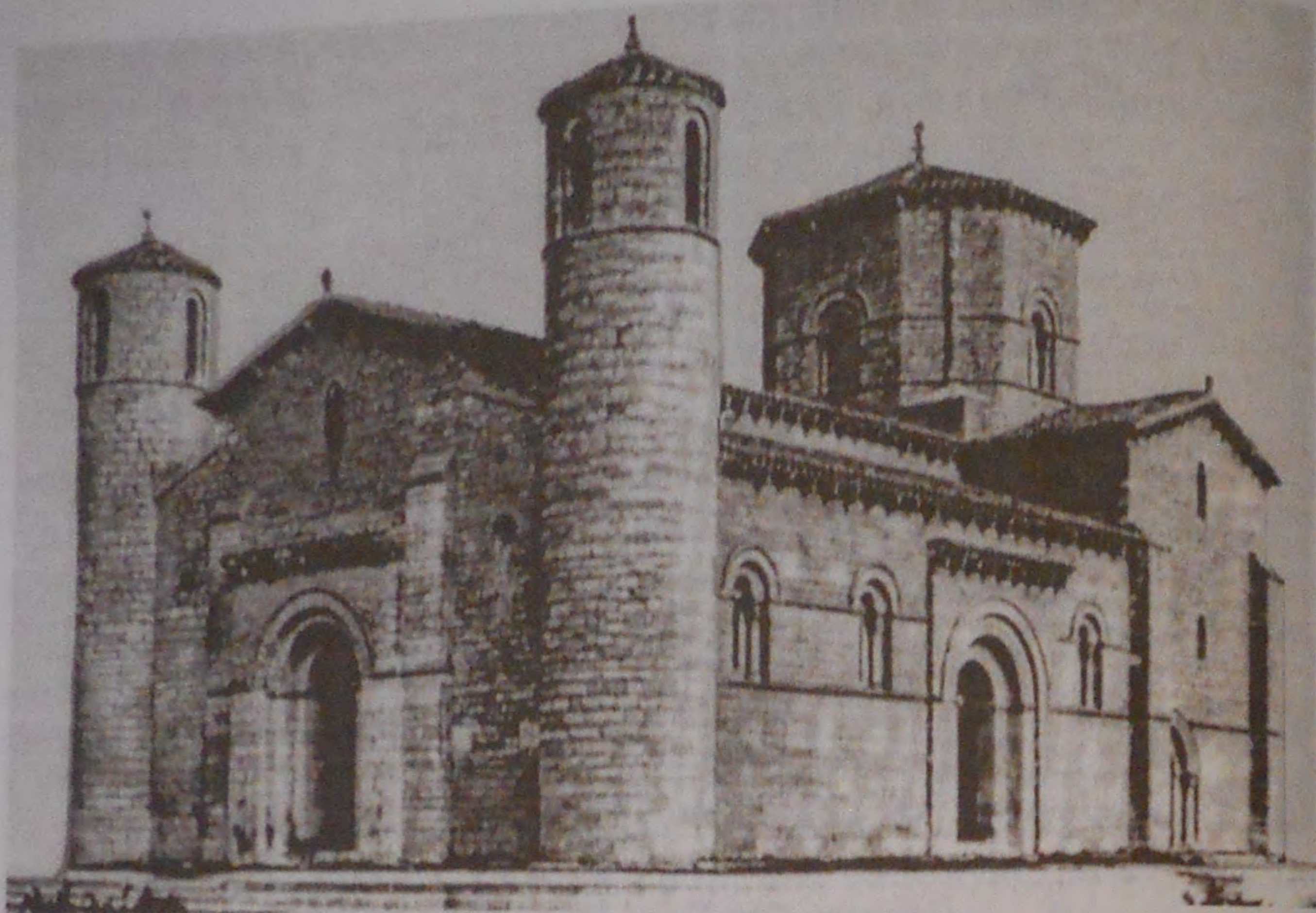
[1] Только два раза Вазари указывает даты ранее X века, и оба раза — применительно к Равенне. Возможно, в этой земле употреблялось собственное летоисчисление.



Церковь Сан-Хуан. VII век. Испания



Монашеские кельи на о. Скелленг-Майкл. IX век. Ирландия



Церковь Сан-Мартин. XI век. Испания

«Древние применяли для дверей или гробниц вместо колонн гермы разного вида: одни — фигуру с корзинкой на голове, вместо капители, другие фигуру до пояса, а остальное до базы в виде пирамиды или же древесных стволов; в таком же роде делали девушек, сатиров, путтов (ангелочков) и всякого рода чудовищ и уродов, каких только считали подходящими, и какие только порождались их фантазией, тех они и применяли к своим произведениям».

То есть мастеров, творивших за пятьсот — шестьсот лет до его родного XVI века, Вазари считает «древними». Понятно, что он вряд ли вообще мог себе представить мастеров, живших за тысячу — две лет до него. Да ему и нужды нет, потому что в своей книге он представляет нам иную, нежели традиционно принятая, эволюцию искусств. Обрисовав в своей книге романский стиль, он тут же, сходу, без всякого разделения времен, переходит к готике:

«Существуют работы и другого рода, именуемые немецкими, сильно отличающиеся украшениями и соразмерностями от древних и новых. Ныне лучшими мастерами они уже и не применяются, но избегаются ими, как уродливые и варварские, ибо в каждой из них отсутствует порядок, и скорее можно назвать это путаницей и беспорядком, ибо в

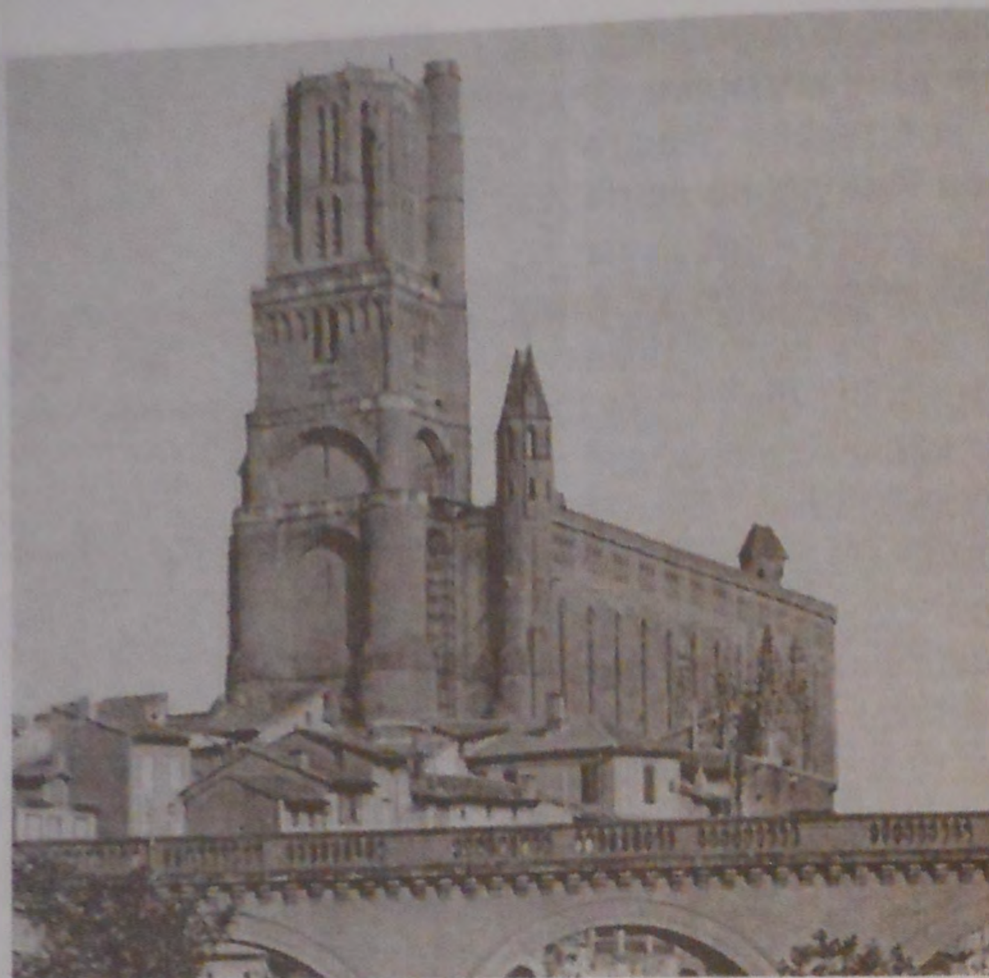
этих постройках, которых так много, что мир ими зачумлен, двери украшены колонками тонкими и скрученными наподобие винта, которые никак не могут нести нагрузку, какой бы легкой она ни была. Точно так же на всех фасадах и других украшениях они водружали черт знает какие табернаклишки один на другой со столькими пирамидами, шпилями и листьями, что они не только устоять не могут, но кажется невероятным, чтобы они могли что-нибудь нести, и такой у них вид, будто они из бумаги, а не из камня или мрамора. И в работах этих устраивали они столько выступов, разрывов, консолей и завитушек, что лишали свои вещи всякой соразмерности, и часто, нагромождая одно на другое, они достигали такой высоты, что верх двери касался у них крыши. Манера эта была изобретена готами (!), ибо после того как были разрушены древние постройки и войны погубили архитекторов, то оставшиеся в живых стали строить в этой манере, выводя своды на стрельчатых арках и заполняя всю Италию черт знает какими сооружениями, а так как таких больше не строят, то и манера их вовсе вышла из употребления».



Собор в Лане. XII век. Франция

Итак, готическую манеру изобрели действительно во времена готов, но было это после «романского периода» в архитектуре, ибо никаким иным способом готы не смогли бы разрушить «древние постройки» X—XI веков и погубить романских архитекторов. И все же, критикуя готические *фиалы, масверки, краббы, крестоцветы* и т. п., Вазари не имеет четкого представления, когда те вошли в строительную практику. Кого он вообще называет «древними»: может быть, тех, кто жил лет на сто — сто пятьдесят раньше него?..

(Для русских людей 70-х годов XIX века война с Наполеоном была давно забытым, «древним» событием. Условия жизни, грамотность, «цивилизованность» стали совсем другими. Только роман Толстого «Война и мир» вернули эпоху Наполеона, приблизили ее.)



Собор в Альби. XIII—XIV века. Франция



Собор в Орвьето. XIV век. Италия



Собор в Милане. XIV—XV века. Италия

По традиционным представлениям, говоря о средневековье, Вазари рассказывает об античной архитектуре. Вот что он пишет, называя применявшийся «древними греками» стиль (ордер) рустическим:

«Древние пользовались этим ордером для дверей, окон, мостов, акведуков, сокровищниц, замков, башен и крепостей для хранения снаряжения и артиллерии (!), а также морских гаваней, тюрем и укреплений с углами из алмазного руста со многими прекраснейшими гранями». Здесь я хочу специально подчеркнуть это слово: «артиллерия». У Вазари написано именно оно. Полагаю, он доподлинно знал, что такое артиллерия и писал о средневековых башнях и крепостях, построенных во времена, когда артиллерия уже была известна, а это XIV—XV века н. э. При этом жителей столь близких веков он называет «древними».

Но после этого Вазари еще раз подтверждает, что готы не столь древни, как это ныне принято думать. Так, готский



Мавзолей Теодориха. VI век. Италия



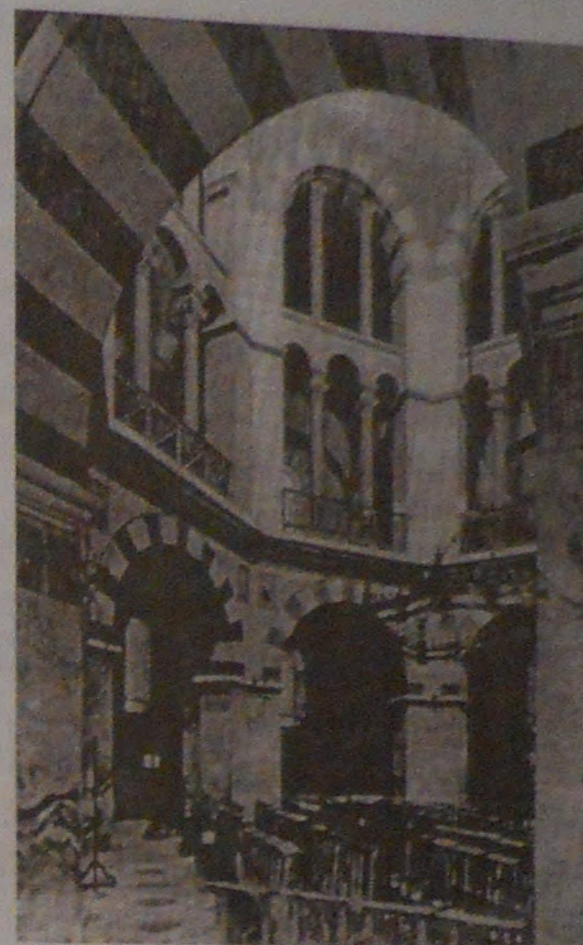
Собор Сен-Фрон. XII век. Франция

король Теодорих, по его мнению, жил не в позднеантичные времена, а незадолго до начала эпохи Возрождения:

«...Затем стали появляться новые архитекторы, кои, принадлежа к варварским народам, нашли способ строить для них в той манере, которая ныне именуется нами немецкой. Они создавали некоторые вещи более смешные для нас, новых людей, чем похвальные для них самих, пока, наконец, лучшие мастера не нашли лучшую форму, несколько сходную с правильной древней, и в этой манере мы видим по всей Италии ими построенные более старые, но не древние церкви, как, например, построенные Теодорихом, королем Италии, дворец в Равенне, другой — в Павии, третий — в Модене в варварской манере, скорее богатые и огромные, чем отличающиеся правильным пониманием и хорошей архитектурой».

То есть, по мнению Вазари, готическая архитектура предшествовала памятникам, связанным с именем короля Теодориха. Затем выясняется нечто еще более поразительное: историк XVI века, писавший о событиях эпохи Возрождения, утверждает, что Карл Великий (умерший в IX веке) — современник Ренессанса!

«Во Флоренции ЗАТЕМ архитектура несколько улучшилась, так, церковь Сант-Апостоло была построена Карлом Великим, хотя и не-



Капелла в Ахене. IX век. Германия

большой, но в превосходнейшей манере, ибо не только стволы колонн обладают большим изяществом и прекрасными размерами... но и капители и арки, перекинутые по сводам двух малых нефов, показывают, что в Тоскане либо сохранились, либо возродились некоторые хорошие художники. В общем же архитектура этой церкви такова, что Пиппо ди сер Брунелеско не погнушался взять ее за образец при строительстве Санто-Спирито и Сан-Лоренцо в том же городе».

Здесь особенно хорош пассаж о том, что художники могли «возродиться», а могли и «сохраниться» (таков был их век!).

Ныне все, что Вазари пишет «против шерсти» традиционной хронологии, искусствоведы сопровождают такими комментариями: документальных данных, опровергающих утверждения Вазари, нет, но его атрибуции неосновательны; авторство имярек ко всем произведениям, перечисленным Вазари, сомнительно, а хронология приблизительна; Вазари объединил в одно лицо двух мастеров и т. п.

Но, обрисовав положение дел в архитектуре предшествующего периода, в том же духе Вазари пишет и о возникновении Ренессанса:

«Тогдашними правителями Флоренции были приглашены несколько живописцев из Греции (из Греции! — *Авт.*) именно для того, чтобы вернуть Флоренции живопись, скорее сбившуюся с пути, чем погибшую (т. е. пошедшую по пути готическому? — *Авт.*)... Наряду с другими работами, заказанными им в городе, они начали капеллу Гонди, своды и стены коей ныне почти целиком повреждены временем...»

А комментатор подсказывает читателю: никаких живописцев из Греции не приезжало, и капеллы в то время во Флоренции не было, а потому ничего и не сохранилось. Дескать, Вазари сообщает нам чистейшие выдумки. Хотя

становится непонятным, зачем книгу выдумок перевели, прокомментировали да еще напечатали, на горе читателям.

«И вот когда Никколо Пизано работал под руководством нескольких греческих скульпторов (наверное, из Древней Греции.— *Авт.*), выполнявших фигуры и другие резные украшения в Пизанском соборе и в храме Сан-Джованни, среди многочисленных мраморных фрагментов, добытых пизанскими войсками (войска добывают свои трофеи в боях, а не откапывают на виноградниках.— *Авт.*), там было несколько античных саркофагов, которые ныне находятся на Кампо-Санто этого города...»

Кстати, о термине «античный». Ни в одном произведении XIII, XIV, начала XV веков не найдете вы слова «antico». Оно вошло в широкий обиход только во второй половине XV века. Было бы логично предположить, что его применяли к поделкам недавнего прошлого, имея в виду, конечно, какой-то временной рубеж. В «языковой среде» это в порядке вещей. Например, произнося словосочетание «доперестроечные времена», мы понимаем, что речь идет о нескольких годах, предшествовавших приходу к власти М. С. Горбачева, а не об эпохе Ивана Грозного, например, хотя Иван тоже царствовал до Горбачева.

Дж. Вазари продолжает рассказ о Пизанском соборе: «...Потому и Фридрих Барбаросса, возвращаясь из Рима, где он короновался, проезжая через Ареццо много лет спустя после того, как она (церковь.— *Авт.*) была сделана (сыном Никколо Пизано, Джованни.— *Авт.*), хвалил ее и более того восхищался ею бесконечно...», а историк его тут же поправляет: не Фридрих I Барбаросса, а Фридрих III Габсбург. Историку-то виднее!

Но вот когда Вазари приводит слова, высеченные на лестнице, ведущей к Спедале Нуово: «Се сосуд дарованный Цезарем Императором Пизе, коим измерялась приносимая ему дань; воздвигнут на сей колонне и льве в дни Джованни Россо, попечителя попечительства Санта-Мария Маджоре в Пизе. A. D. MCCCXIII (1313 год), марта...»,— то тут комментатор смущенно помалкивает. Нет в нем смелости, чтобы высмеять целую толпу средневековых граждан сразу: историка, скульптора, архитектора, строителей, да еще всех тогдашних налогоплательщиков в придачу: воздвигли колонну с чашей, чтобы собирать дань древнеримскому Цезарю, как будто не знают, что ими правит император Священной Римской империи германской нации Генрих VII из династии Люксембургов.

А не клевещут ли искусствоведы на Вазари, мол, он всякую чушь писал? Как следует из его рассказов, итальянские художники Проторенессанса учились у вполне живых греческих мастеров, и не древней «греческой манере», а «правильному» искусству.

«То же самое утверждаю я и относительно скульптуры, которая в эту первую эпоху своего возрождения имела много хорошего, поскольку она уже отошла от неуклюжей греческой манеры, настолько грубой, что она скорее отдавала каменоломней, чем выражала собою гений художников, ибо статуи, сделанные в этой манере, были просто обрубками, лишенными складок, поз и движений, недостойными именоваться статуями».

Здесь надо уточнить термины. Когда Вазари пишет «греческая манера», это та манера, что была принята в Византии, иначе сказать, в Средиземноморской империи, Великой Ромее.

В современных терминах это романское искусство. Сам же Вазари, в силу того, что жил он во времена итальянского Рима, писать «романская», то есть римская, не мог, поскольку термин этот был введен в научный оборот позже него.

В следующей цитате он пытается объяснить свою хронологию, но это ему, к сожалению, не удается. Однако становится ясно, что историки его времени не могли заглянуть в прошло дальше, чем на сто — сто пятьдесят лет:

«Но дабы легче было понять, что я называю старым и что древним, скажу, что древними были вещи из Коринфа, Афин, Рима и других славнейших городов, созданные до Константина при Нероне, Веспасиане, Траяне, Адриане и Антонине включительно, старыми же называются все, выполнявшиеся от св. Сильвестра и позднее некими оставшимися греками, которые умели скорее малевать, чем писать красками. Ибо во время упомянутых войн (вероятно, середины или второй половины XV века.— *Авт.*) умерли, как уже говорилось, превосходные первые художники, оставшимся же грекам старым, но не древним, не осталось ничего другого, кроме общих контуров на цветном фоне, о чем свидетельствуют и поныне бесчисленные мозаики».

По моему мнению, «древние» императоры, перечисленные автором, правили в XIII—XV веках, точно так же как и Цезарь, которого мы с Вазари только что «обнаружили» в 1313 году.

То есть историк рассказывает, что «старые» греки доделывали мозаики, начатые «древними» греками!

В житейском обиходе старыми называют людей, которые еще живы, или которые были живы во времена живых свидетелей. Например, нам известно выражение «старые большевики». Кто это такие? Люди, прожившие долго, которых все видели в их старости. А, скажем, Я. М. Свердлов помер молодым, хоть и был одним из основателей большевизма. Никто и никогда не называл его «старым большевиком», как большевик он — древний.

О времени правления «древних императоров» мы поговорим позже, а пока зададимся вопросом: если исчезновение *древних греков* произошло в середине XV столетия «во время упомянутых войн», то были ли такие войны? Были! Колоссальное унижение христианского мира, потеря Царьграда произошло в 1453 году. Шли войны с турками, а страдали как раз греки. Художники из греков страдали тоже. Вот вам и рубеж для слова «antico».

«Художники эти, как лучшие и единственные в своей профессии, приглашались в Италию, куда вместе с мозаикой завезли и скульптуру и живопись в том виде, в каком они были им известны, и так они и обучали им итальянцев...»

Итак, Вазари описывает события столетней давности. Все это написано им во времена Скалигера-старшего, еще до того, как его сын обнародовал свою хронологию.

«Так мы видим (если только верить тем, кто по времени был ближе к древним мастерам и потому мог воочию судить об их трудах), что статуи Канаха были еще очень жесткие и лишенные всякой жизни, и что о статуях Каламида утверждалось то же самое, хотя они были несколько более нежны, чем вышеназванные. После этого появился Мирон, который не точь-в-точь подражал природной действительности, но придавал своим творениям ровно столько соразмерности и привлекательности, что они по праву могли именоваться прекрасными. Затем на третью ступень поднялся его преемник Поликлет, и все другие столь прославленные скульпторы, которые, как говорят и как этому должно верить, создавали статуи в полной мере совершенные».

Когда это было? Вазари ограничивается словами «в другие времена», но очевидцы этих «других времен» жили не в «первую эпоху» (когда скульптура «отдавала каменоломней»).

Я уже отмечал, что представления Вазари о хронологии очень смутны. Он делит историю искусства на «эпохи», причем под «третьей эпохой» подразумевает свою современность, под второй — времена за 100—150 лет до себя,



Курос с мыса Сунион. VII век до н. э. Греция



Статуя богини Иштар. XVIII век до н. э. Месопотамия (Сирия)

когда греческое искусство было совершеннее искусства северной Италии; первой же эпохой для него является «романское» время. Из текстов Вазари следует, что в первую эпоху жили не те, кого он называет древними, что «древних» и «старых» разделяют войны XV века. Его древние греки — современники итальянских мастеров Мазаччо, Пьеро делла Франческа и других мастеров, творивших в начале XV века.



Аполлон Странгфорда. V век до н. э. Греция



Мирон. Дискобол. V век до н. э. Греция

«В самом деле, мы видим, как **в первую, древнюю эпоху** все три искусства были еще очень далеки от совершенства и как, хотя в них и было кое-что хорошее, это хорошее все же сопровождалось таким несовершенством, что оно, бесспорно, особой похвалы не заслуживает... Творения Мазаччо, создавшего обнаженную фигуру, которая вся дрожит от холода, а в других своих живописных произведениях — много живого и одухотворенного, но, вообще говоря, эти вещи еще далеки от совершенства, достигаемого созданиями третьей эпохи, о которой

мы будем говорить в свое время, поскольку сейчас речь идет **о мастерах второй (эпохи)**, которые, говоря в первую очередь о скульптурах, очень далеко ушли от манеры первой эпохи и настолько ее улучшили, что мало что оставили **для третьей (эпохи)**. А манера их была настолько привлекательной, более естественной, более упорядоченной как по рисунку, так и по соразмерности, что статуи их стали казаться почти что живыми людьми, а не просто статуями, как в первую эпоху...» (выделено мной.— *Авт.*).

Искусство развивается последовательно и непрерывно, несмотря на войны, как и положено естественному процессу. Вазари бывает в замешательстве, к какой эпохе ему отнести того или иного автора, жившего в XV веке. Каждой эпохе, в представлении художника, соответствует своя творческая манера. Третья эпоха ассоциируется у него с третьей манерой, начало которой положил Леонардо да Винчи.

Конечно, в известной мере Вазари писал только то, что было бы приятно читать его патрону, флорентийскому герцогу Козимо Медичи. Этого не стоит снимать со счетов. Так, он пишет в письме, предваряющем его труд: «И вот, принимая во внимание все то, что век сей, искусства сии и их художники все сообща обязаны предкам Вашим и Вам как наследнику их... а также все то, чем в особенности обязан Вам и я, будучи их учеником и Вашим подданным и преданным слугою...» — и т. д., и т. п. Герцог действительно был известный меценат. Однако это не помешало его вассалу, Джорджо Вазари, помянуть добрым словом и художников иных герцогств Италии, но: только Северной Италии! А что происходило в Италии Южной, политически не союзной Флоренции, неизвестно. Полной истории развития искусств там нет. Почему? Полагаю, потому что не нашлось у местных правителей талантливого искусствоведа-биографа, подобного флорентийцу Вазари. (Вот почему в своей книге я уделил столько места разбору его трудов: он практически единственный автор такого рода.)

Но это не значит, что в Южной Италии и на Сицилии не развивалась культура, сходная с Возрождением в Северной Италии. Наоборот, она опережала Север, но памятники южно-итальянского «Возрождения» — (римские, помпейские, сицилийские) — так же, как и греческие, североафриканские, малоазиатские, в общем, как и все подобные памятники средиземноморской культуры,— отнесены традиционным естествознанием в глубокую древность.

Дюрер и Леонардо

Читая средневековый источник, исследователь имеет дело не просто с устаревшим или мертвым языком, а с тем или иным диалектом, чаще всего малоизученным, этого языка. От этого возникает масса недоразумений.

Дюрер пишет в введении 1512 года к трактату о пропорциях:

«Много сотен лет назад жили прославленные живописцы Фидий, Пракситель, Апеллес, Лисипп, Протоген и другие... Но их достойные хвалы книги до сих пор скрыты от нас и, может быть, совсем потеряны вследствие войн, перемещений народов или изменений законов и верований, о чем поистине должен сожалеть каждый разумный человек».

Или: «Также много сотен лет назад было несколько великих мастеров, о которых пишет Плиний, Апеллес, Протоген, Фидий... и др.».

Леонардо указывает в заметках «О живописи в прошлом...»:

«...Он (Джотто) превзошел не только мастеров своего века, но и всех за многие прошедшие столетия. После него искусство снова упало, так как все подражали уже сделанным картинам, и так из столетия в столетие (?!) оно склонялось к упадку, вплоть до тех пор, когда флорентиец Томазо, прозванный Мазаччо, показал совершенным произведением, что те, которые вдохновлялись иным, чем природой, учительницей учителей, трудились напрасно».

Если под словом *век* Леонардо имеет в виду поколение, то действительно от Джотто до Мазаччо прошло 5—6 поколений. Историк пишет в примечаниях к книге Леонардо:

«Современная критика устанавливает непосредственную связь Джотто (ок. 1266—1337) с теми самыми "римлянами", по существу представителями византийского иконописного стиля, которых так бранит Леонардо за каноническую условность письма. И, несмотря на хронологическую несообразность — от Джотто до Мазаччо (1401—ок. 1428) не могли пройти века,— эти два имени и до сих пор считаются переломными веками в истории итальянской живописи».

Мы же не удивляемся ни тому, что Леонардо называл византийцев римлянами, ни «хронологическим несообразностям».

Видимо, здесь налицо проблема перевода. Переводчик текстов Дюрера признается: «Перевод литературного наследия Дюрера на русский язык представляет значительные трудности... Обилие устаревших выражений ранненововерхненемецкого диалекта, отсутствие установившейся научной терминологии и разнообразное применение в трактатах научных терминов и понятий еще более усложняют задачу... При переводе терминов (мы) выясняли их смысл в каждом отдельном случае и пытались передать их описательный характер».

Естественно, что при таком подходе переводчик без сомнений пишет: «много столетий назад...», так как он воспитан на официальной скалигеровской версии истории. Переводчик же Леонардо, даже переводя его текст по возможности точно, подсознательно использует такие обороты, которые могли бы затемнить смысл сказанного. И сделать его не противоречащим общепринятой хронологии.

Но и это не всегда удается. Общепризнанно, например, что костюм средневековья менялся от века к веку. Но Г. Вейс пишет, что в XIV веке носили узкую и короткую одежду с зубчатыми краями, а к концу этого века многие мужчины одевались одинаково с женщинами в длинные и просторные одежды, которые нередко волочились по полу: «Модники более походили на связки лоскутьев, чем на одетых людей».

Леонардо представляет историю костюма так:

«И я теперь вспоминаю, что в дни моего детства я видел людей, больших и малых, у которых все края одежды повсюду изрезаны зубцами, от головы до пят и по бокам; и в то время это казалось такой прекрасной выдумкой, что изрезывали зубцами еще и эти зубцы и носили такого рода капюшоны и башмаки...

В другое время начали разрастаться рукава, и они были так велики, что каждый сам по себе был больше всего костюма. Потом одежды начали подниматься к шее настолько, что в конце концов покрывали всю голову. Потом начали обнажать до такой степени, что материя не могла придерживаться плечами, так как она на них не опиралась. Потом начали так удлинять одежды, что у людей руки все время были нагружены материей, чтобы на наступать на нее ногами; потом одежды стали такими короткими, что одевали только до бедер и локтей, и были столь узки, что причиняли огромное мучение, и многие из них лопались».

Все эти «в другое время» и «потом» относятся ко времени жизни Леонардо, или нет? На самом деле узкая и короткая мода уживалась с просторной и длинной. Одна требовала от женщин обнажать плечи и грудь, другая — максимально закрывать руки и шею. В XV веке короткая и узкая мужская одежда стала совсем непристойной, и ее, по сло-

вам Вейса, пытались прикрывать подобием широких жакетов. Все это говорит о том, что и в архитектуре одновременно сосуществовали различные стили, чего не хотят признавать историки архитектуры. Ведь костюм — это, по сути дела, архитектурное украшение тела. И также, как одновременно были признаны разные способы украшать свои тела, одновременно же существовали разные способы организовывать пространство вокруг этих самых тел.

Так, Дюрер, ссылаясь на Витрувия, описывает не классические сводчатые сооружения, а позднеготические. Описывая способ построения колонн, капителей, карнизов и баз, он призывает строителей вводить новые формы в архитектуре, подобно тому как это делали древние, но так, чтобы они соответствовали национальному вкусу.

Противоречивость его текстов должна бы поставить, но не ставит в тупик историков (которым все заранее ясно). В дневниках за 1520 год он пишет:

«В четверг после дня св. Михаила (4 октября) я выехал из Анторфа в Ах... В Ахе я видел колонны из зеленого и красного порфира и гранита (?) правильных пропорций, с красивыми капителями, которые Карл повелел привезти из Рима и установить здесь. И они действительно сделаны в соответствии с указаниями Витрувия... Также в 23-й день октября в Ахе короновали короля Карла, и я видел все чудесные драгоценности — таких драгоценных вещей не видел никто из живущих среди нас... Отдал 2 штюбера за выбитое на серебре изображение короля...

Я видел в Кельне в танцевальном зале императора Карла в воскресенье вечером в День Всех святых (4 ноября) 1520 года бал и банкет, он был устроен великолепно... Император подтвердил мою пенсию моим господам из Нюрнберга в понедельник после дня св. Мартина (12 ноября)...»

Историки комментируют текст художника так:

«Дюрер поехал в Ахен на коронацию Карла V... Дюрер видел в построенной при Карле Великом Ахенской капелле... знаменитые колонны из цветного порфира, доставленные по приказу императора из Рима... По-видимому, речь идет о серебряной медали с изображением императора Карла, сделанной по случаю коронации».

Дюрер четко называет Карла королем до коронации и императором после 23 октября и не видит никакой разницы между Карлом V и Карлом Великим. А во «Всемирной истории» 1958 года, кстати, говорится, что испанский король Карл I был избран немецкими курфюрстами императором Священной Римской империи под именем Карла V в 1519 году. Может, в первом случае Дюрер имел в виду вообще не испанского короля, а французского (Карла VIII)? Источники предоставляют историкам большие возможности для различных толкований.

Якоб Вимпфелинг пишет о Дюрере:

«Его (Шонгауэра) ученик Альбрехт Дюрер, тоже из верхней Германии, особенно выделяется в наше время и пишет в Нюрнберге совершеннейшие картины, которые, будучи переправлены купцами в Италию, ценятся там самыми признанными художниками столь же высоко, как картины Паррасия и Апеллеса».

Историк скажет: имена Паррасия и Апеллеса и других древнегреческих художников известны немецким гуманистам из «Естественной истории» Плиния-старшего. Мы возразим: здесь сказано о том, что художники итальянского Возрождения ЗНАЛИ произведения и Паррасия, и Апеллеса.

Называет Дюрера «Апеллесом наших дней» и Ульрих фон Гутрен. Антон Кресс называет художника «немецким Апеллесом», а Кристоф Шейрль сравнивает его с Зевксисом.

Леонардо, говоря о «Клевете» Апеллеса, не ссылается на Плиния. Правда, до нас не дошло описаний других картин Апеллеса, что может косвенно подтвердить мифологичность, как этого, так и других «древнегреческих» живописцев. Если бы их картины существовали в XV—XVI веках, гуманисты оставили бы, вероятно, больше описаний подобных творений.

В итоге — невозможность хронологизировать все, что пишут Леонардо да Винчи и Альбрехт Дюрер.

И. Дьяконов пишет...

От первобытности к древности

Для того чтобы рассмотреть искусство на первых стадиях его развития, воспользуемся понятием «условный век». Мы не знаем, сколько лет вмещается в такой «век» — может быть, тысяча, а может быть, и двадцать тысяч. Даже вернее назвать условной эпохой.

Если самые примитивные изображения на стенах пещер и гротов условно датировать ПЕРВЫМ ВЕКОМ — просто «первым», без привязки к конкретной эре,— то небольшие скульптурные произведения из кости или дерева, допустим,

можно отнести к третьему условному веку. В это время изобразительное искусство развивается в двух направлениях: одно из них — постепенная детализация и увеличение информационной составляющей; другое — стремление к схематичности, сведение изображения к знаку. К пятому условному веку, наверное, следует отнести наиболее удачные произведения как в том, так и в другом направлении. Развитие в сторону знаковости привела к рождению орнамента, который, скорее всего, носил ритуально-магический характер.

Поскольку «века» эти не имеют привычной размерности — они могут длиться и 100 лет, и пятьсот, и тысячу — может быть, стоит называть их не «условными веками», а «условными эпохами». Да, давайте так и будем делать.

Храмы VI—VII условной эпохи (Чайеню, Чатал-Гуюк, Неа Никомедиа, Джармо, Хаджиляр, Муллино и др.) показывают черты традиционности. Но с появлением в обществе традиций, то есть сознательной передачи от поколения к поколению элементов культурных и социальных достижений, люди все еще не расстались с пещерным искусством!

«**В Африке и Австралии** традиции наскального искусства сохраняются на протяжении нескольких тысячелетий. Многослойно перекрывающие друг друга изображения свидетельствуют о том, что изобразительная традиция, берущая начало в верхнем палеолите, сохранялась здесь еще недавно,— пишет В. Мириманов в книге «Искусство и миф» (выделено мной.— *Авт.*).— Наряду с древними изображениями сцен охоты и мифологических существ живопись и петроглифы **Северной Америки** изображают события, относящиеся ко времени прибытия на континент первых европейцев, сцены сражений, в которых впервые появляются всадники, вооруженные ружьями... В отдельных районах **Сибири и Средней Азии** наскальные изображения подновлялись или даже создавались совсем недавно, а кое-где традиция жива еще и сегодня». Поныне живо австралийское наскальное искусство, древнейшие памятники которого датируются приблизительно IV тысячелетием до н. э.!

Монументальные сооружения бронзового века из необожженной глины и грязи быстро разрушались, и, надо полагать, люди вскоре стали заменять их на каменные и кирпичные. Но этот способ строительства применяется и по сей день! Так стоит ли удивляться многометровой толщине «культурных слоев»? Широкое использование кирпича следует отнести, наверное, уже к седьмой условной эпохе.

Итак, I—II условные эпохи — палеолит,

Слон. 9000—6000 годы до н. э. Африка



Наскальная живопись. 6000—1000 годы до н. э. Африка



III—IV у. э.— мезолит,
V—VI у. э.— неолит,
VII—VIII у. э.— бронзовый век (часто переход к железу происходил, минуя бронзу),
IX—X у. э.— в Европе это эпоха «варварских королевств»,
XI—XII века — *романика*,
XIII—XIV века — *готика*, и т. д.

Неужели недостаточно для *Человека разумного* двух столетий, чтобы перейти от *наскальной* живописи к *настенным* росписям?

И затем: разве не очевидно, что палеолитическое искусство в Евразии едино по своей природе? На протяжении I—II условной эпохи от Пиренеев и до Урала изготовлялись сходные женские статуэтки, имеющие, при некоторых отступлениях, общие стилистические особенности, прежде всего необыкновенное сочетание почти натуралистической моделировки отдельных гипертрофированных частей фигуры при крайне обобщенной трактовке других.

Практически во всех случаях голова и конечности произведения изображены, как нечто второстепенное — они уменьшены и слабо моделированы.

В III—IV у. э. искусство отличается появлением сложных многофигурных композиций, которые строились в расчете на «чтение» некоего события. Изображаются уже не единичные объекты (зверь, символ), а *действие*. Возникает динамизм, движение внутри композиции. Попытка передать движение порой приводит к подчеркнутому схематизму фигур. «При всех ее достижениях, мезолитическая культура оказывается значимой прежде всего как *переходный этап* от палеолита к неолиту»,— пишет Н. В. Григорьев.

В искусстве палеолита в человеческих изображениях, при относительной реалистичности в изображении фигур, фактура волос изначально и повсеместно имела условный, орнаментальный характер, образуя то шашечный рельефный рисунок, то рельефные концентрические круги. Таким же простым способом передается и фактура одежды, а иногда и украшения.

«Мера условности женских статуэток колеблется от образов почти реалистических (статуэтки из Костенок, фрагмент торса из Брассемпуи) до крайне стилизованной (Тразимено) и почти знаковой формы (две подвески из Дольни Вестонице)»,— пишет В. Мириманов.



Женская статуэтка. Палеолит. Европа

К V—VI у. э. можно отнести появление композиционных решений, таких, как «Ритуальная сцена с персонажем в зооморфной маске» из Тиссукаи, Тассилин-Аджер. В этом произведении, как и в «Сражении буйволов», помимо того, что детали прорабатывались с особой тщательностью в момент изготовления петроглифа (изображения, высеченного на скале), они также многократно ритуально подновлялись в дальнейшем.

Композиции, появившиеся в эту эпоху, включают множество разнообразных человеческих фигур, стада быков, коз, изображения хижин, украшения одежды, головные уборы. При всем многообразии можно отметить, что общим во всем неолитическом искусстве является виртуозность в обработке камня.

Если пещерная палеолитическая живопись состоит из отдельных, не связанных между собой фигур, то в наскальной живописи преобладают многофигурные композиции, живо воспроизводящие различные эпизоды из жизни мезолитических охотников. Повествовательность, жанровость присуща сценам, изображающим семейный быт, внутренность хижин, группы людей, собирающих злаки, или сидящих напротив друг друга мужчин и женщин, мать с ребенком, музыканта с трубой, пастуха, пасущего коров...

Росписи мезолита и неолита, которые можно отнести к IV—VII у. э., отличает разномасштабность фигур, несоответствие размеров людей и животных, силуэтная профильность изображений. В центре внимания — человек, его действия, различные движения. Туловище может быть непропорционально велико к условно трактуемым конечностям или, напротив, основное внимание может быть уделено огромной голове. В неолитическом искусстве детализированы украшения и орудия, часто изображены глаза, губы, волосы, половые признаки.

Таков «Лучник», наскальный рисунок из Тин-Тазарифта (VI у. э.), «Белая дама», наскальная живопись в горах Бранд-

берг (VII у. э.), а вне Европы — многочисленные маскированные персонажи — собакоголовые, имитирующие фигуру животного. И в Африке и в Австралии можно увидеть мезолитические изображения с белыми колонистами, вооруженными огнестрельным оружием. Все это скорее угадываемо, чем узнаваемо, поскольку изображения носят условный характер (соответствует рисованным играм младшего школьного возраста). Нет ни малейшего намека на раскрытие объема или пространства. Каких-либо правил изображения не существует, как в детском творчестве, вплоть до VIII—IX веков н. э.

Притом, «говоря о событийном характере «мезолитических» композиций, нельзя однозначно ответить на вопрос, отображают ли эти композиции события, происходившие в окружающей реальности, или мы имеем дело с мифологической картиной мира, с событиями, сценами из мифологической реальности»,— пишет В. Мириманов.

В этом случае возможно изображение давно вымерших или даже выдуманных животных, ушедших в прошлое сцен в относительно недалекое от нас время.

К VII—VIII условной эпохе относятся терракотовые фигуры, выполненные, как считается в XIII—XIV веках н. э. в Мали, Нигерии или Сьерра-Леоне. Характер этого искусства довольно близок к древнегреческому, древнеегипетскому и даже романике. Это и постнеолитическое искусство: ольмекские головы, идолы острова Пасхи, бронзовые головы времени культуры Шан в Аньяне. Причудливые стилизованные черты лиц, угловатые, «резные» формы голов бронзового века обычны для искусства таких государств, как Ифе, Бенин, Дагомея. Характерные черты этой скульптуры — широко раскрытые глаза с глубоко высверленным зрачком, и брови, сделанные в виде плетеного шнура.

«В большинстве случаев традиционное искусство — это деревянные статуи и маски, тогда как ископаемая скульптура, ставшая образцом «неолитизма» в искусстве, та, которую пощадило время,— это скульптура из камня и керамики, — пишет В. Мириманов.— Хрестоматийным примером ранней неолитической культуры считается археологический комплекс Чатал Хююк (Анатолия). Сохранившаяся здесь настенная роспись представляет собой нечто среднее между настоящей фреской и наскальной живописью».

Еще в 60-е годы XX века культовое значение неолитической скульптуры не вызывало сомнений: образ, воплощенный в женских статуэтках, получил название «богини-

матери», так эти статуэтки именуются в работах археологов и искусствоведов. Однако в основе аргументации лежит порочный круг, так как нередко помещение, где были найдены статуэтки, считалось святилищем из-за самого факта их присутствия в данном месте. «В итоге вопрос о функции неолитических статуэток остается открытым, так как, по мнению археологов, ничто не мешает видеть в них просто детские игрушки»,— пишет В. Мириманов, а затем отмечает и «застой», сложившийся в представлениях о развитии искусства из-за неверной хронологии:

«Переход от неолита к металлу — первый роковой перекресток истории. От него начинается либо крутой подъем, либо застой».

В чем же возможная причина «застоя»? Скалигеровцы не хотят считаться с фактами. Они основывают свою версию только на документах, забывая, что документы пишут люди, а не боги. А ведь причина очевидна: изолированность некоторых народов. Индейцы Амазонии, аборигены Австралии, дикари Сибири, племена тропической Африки и др. были долгие века отделены от общечеловеческой культуры и потому отстали в своем развитии, причем отставание это — относительное.

Чтобы судить о нем, надо сравнивать их искусство с искусством других, быстрее развивавшихся народов, не находившихся в изоляции друг от друга. Так, французы, немцы, венгры, славяне не были изолированы от Римской империи, и потому всякое предположение об их «отставании» высосано из пальца.

Откуда же взялся застой и даже откат назад у культурных народов, по мнению историков-традиционалистов? Оказывается, это «варвары принесли с собой соответствовавшее общинному строю первобытное мифологическое мышление и магические культы»! Таково мнение В. Тяжелова. Он явно хочет убедить нас в том, что художники периодически впадают в детство и идиотизм.

На самом деле тяжелая ситуация в современном искусствоведении — последствия скалигеровской хронологии. Посмотрите на деталь вышитого ковра из Байе (между 1066 и 1077): незатейливые фигурки воинов швыряют друг в друга дротики,— так самозабвенно рисуют дети, а не взрослые. Не было до этого великого античного искусства. Не было и не могло быть. Наивно предположение, что древним римлянам якобы разонравилось, как впоследствии мо-



Ковер из Байе. XI век. Франция

дернистам XX века, классическое искусство, и они стали экспериментировать с формой.

«Процесс этот (одичание.— *Авт.*) происходил во многом независимо от варварских вторжений и тем самым облегчал взаимодействие культуры римских провинций с искусством пришлых народов»,— пишет В. Тяжелов. Так можно связать все, что угодно! Выходит, цивилизованные римляне одичали еще до прихода варваров.

Отвлечемся на минутку от школьных представлений. Выстраивается совершенно естественный ряд: палеолит, мезолит, неолит, век бронзы, эпоха металла — включающая эпоху каролингов, романскую, готическую и т. д., и длящуюся до сих пор. Все так называемые *древние* цивилизации прекрасно укладываются в этот ряд: критомикенская культура — бронзовый век, варварские королевства — раннее железо и т. д.

Введение понятия «условный век» в искусствоведческий обиход вполне закономерно: не можем же мы, в самом деле, считать, что современные дикари живут в XXI веке. Они живут в каменном веке, то есть в I—V условной эпохе. А в некоторых государствах Африки искусство недавнего времени находилось на уровне V—X веков н. э., когда в странах Запада на смену первобытному искусству уже пришло искусство *традиционное*.

Классический период (от Древнего мира до конца XIX века н. э.) — эпоха металла. Начинается он, как считают искусствоведы, с появления письменности и приходит к концу в процессе научно-технической революции (изобретение фото, кино и т. д.). Однако такие произведения раннего средневековья, как «Даниил во рву львином», капитель церкви Сан-Педро де ла Наве (680—711?), «Христос во славе», рельеф алтаря короля Ратхиса (ок. 740) в церкви Сан-Мартино в Чивидале-ин-Фриули почти ничем не отличаются от произведений энеолита. Запредельная примитивность этих вещей не может быть сознательной: нельзя нарушать правила изображения, не имея их. А самые элементарные из них появились позже, в девятом условном веке.

«Почти одновременно в скульптуре и наскальной живописи человеческие изображения начинают члениться на верхнюю и нижнюю части, что в конечном счете приводит к созданию «битреугольной» фигуры. Это фигуры на греческих амфорах, глиняные женские статуэтки из Туренг Тене, каменные фигурки из Трои и Тель Асмара, мраморные кикладские «идолы»,— пишет В. Мириманов.— В числе самых ранних антропоморфных изображений на керамике додинастического Египта встречаются битреугольные фигуры, появляющиеся в наскальном искусстве Сахары в середине II тысячелетия до н. э. (VIII—IX условный век,— *Авт.*). Женские фигуры обычно изображаются в фас, иногда в позе танца, с поднятыми руками. Эту позу порой в точности повторяют средиземноморские и ближневосточные статуэтки. Мужские фигуры изображаются в двойном ракурсе: верхняя часть до пояса — в фас, нижняя, включая ступни ног,— в профиль (позднее этот способ изображения канонизируется.— *Авт.*).

Появление определенной школы (правил изображения фигур и т. п.) приводит к большей статичности, чем при ее отсутствии — это начало классического искусства. В западноевропейском искусстве X века еще не всегда можно увидеть это четкое деление фигур на две части. Проследим постепенность возникновения школы изобразительного искусства:

«Лучник», наскальный рисунок из Тин-Тазарифта — VI у. э.

«Белая дама», наскальная живопись в горах Брандберг — VII у. э.

«Тавромахия», роспись из Кносского дворца — VIII у. э.

«Битва», вышитый ковер из Байе — IX у. э.



Битва монстров (миниатюра). XIII век. Швейцария



Саранча (миниатюра). XI век. Франция



Евангельский сюжет. XII век. Франция

«Битва монстров», роспись в Сан-Яково, Термено — X у. э.

«Саранча», миниатюра «Апокалипсиса из Сен-Севера» — XI у. э. (традиционная датировка — середина XI века н. э.).

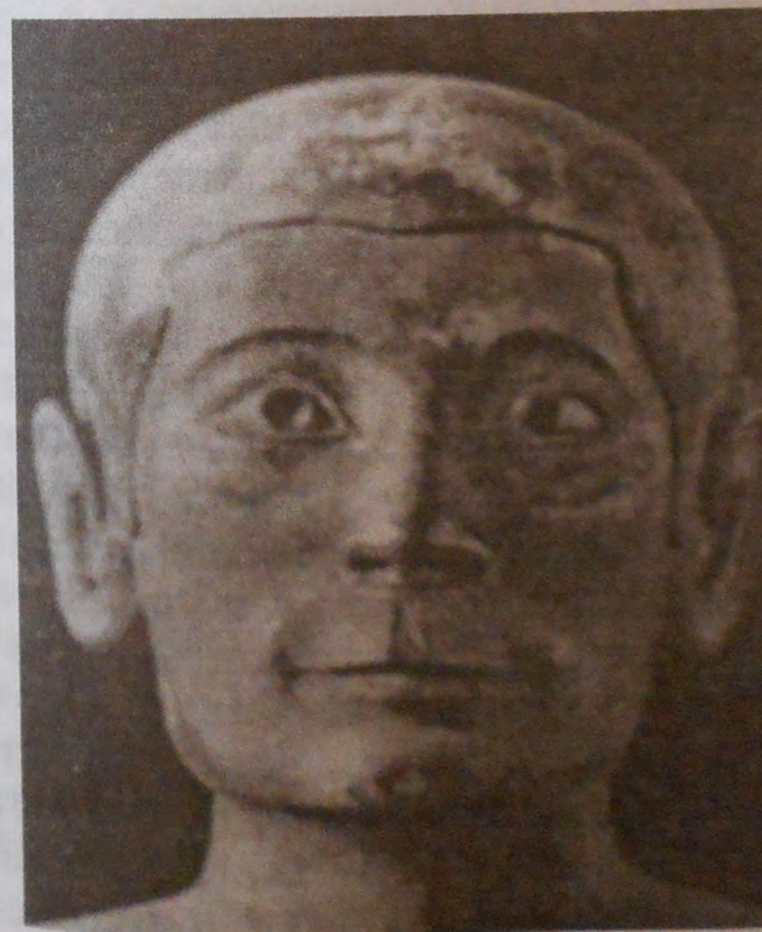
«Евангельский сюжет» — XII век нашей эры. «Условность» закончилась.

Мы вступаем на твердую почву реальности!

Что такое стилистический параллелизм

Никого не удивить жалким состоянием современного искусства. Что хорошо? Что плохо? Критерии художественности полностью размыты. Искусствоведы говорят что-то невразумительное или с умным видом помалкивают. И вот на суд дезориентированных зрителей (или читателей?) выносится еще одна «модная» теория о стилистических параллелях в истории искусства. Что имеется в виду?

Если взглянуть на две иллюстрации — голову царского писца Каи (Египет, III тысячелетие до н. э.) и голову идола с



Статуя писца Каи. Третье тыс. до н. э. Египет



Голова идола. 2500—2000 до н. э. Греция



Портрет римлянки. I век. Рим



Донателло. Пророк Иеремия. XV век. Италия

острова Аморгос (Эгейское море, III тысячелетие до н. э.), то вряд ли найдется человек, смеющий утверждать, что эти произведения чем-то похожи, то есть стилистически близки. Хотя то и другое создано в одно время и в близких местах.

Если же теперь посмотреть на другие изображения — например, портрет римлянки из семьи Флавиев (80—90 н. э., Рим) и портрет «Пророк Иеремия» работы Донателло (1423—1425, Флоренция) — то окажется трудным отгадать, какая скульптура относится к I веку н. э., а какая к XV веку. Человек без специальной подготовки, скорее всего, растеряется. Или даст неправильный ответ. И не мудрено! Налицо близость стиля, можно было бы сказать родство, если бы эти произведения не разделяла вымышленная пропасть почти в полторы тысячи лет.

Шедевры титанов итальянского Возрождения, классическая красота древнегреческих статуй, загадочное искусство Египта... История искусства — это череда взлетов и падений, прорывов к совершенству и периодов забвения. Чем это объяснить?

Я утверждаю *близость* художественных принципов североитальянского Возрождения и так называемого «античного» искусства, хотя *различия* этих принципов у древних римлян и итальянцев XV века были многократно описаны искусствоведами: ведь не могут эти принципы быть у них одни и те же! Сходство здесь чисто внешнее, говорят исследователи, основываясь на неверной хронологии.

Поэтому нас не удивляет, что представители французской школы искусствоведения усматривают в античных скульптурах «идеализм», а в скульптурах Возрождения — «реализм», в то время как представители немецкой школы утверждают обратное: по их мнению, идеалистами были как раз художники Возрождения, подражавшие реалистам-антикам.

Именно на внешней стилевой схожести основана индустрия подделок. И говорят, что только «зоркий искусствоведческий глаз» может отличить фальшивку, как не соответствующую духу эпохи, к которой ее приписывают. Внешнее сходство может видеть каждый, а вот ощутить один и тот же дух — только специалист. Хорошо, если этот дух действительно существует и передается нам, ну, а как, если он придуман? Если он плод разгоряченного воображения, принимающего ветряные мельницы за злых великанов? Так, многие скульптуры были признаны римскими копиями греческих статуй, хотя оригиналов никто не видел.

Стилистическая близость — это как бы две линии, которые могут соприкасаться, например, итальянские работы немца А. Дюрера. Так, стилистически близки произведения разных национальных школ, относящихся к одной эпохе. А стилистический параллелизм — две несоприкасающиеся линии, когда оказываются похожими по стилю произведения разных эпох. И здесь легко впасть в хронологическую ошибку. Прочтите следующий абзац, и определите эпоху:

«...Высокие многоквартирные дома из бетона, с кирпичной облицовкой, с множеством окон и рядами нависающих балконов, тянулись вдоль широких и прямых городских улиц. В нижних этажах обычно располагались лавки с коробовыми сводами; оттуда уводили вверх каменные лестницы. Комнаты были достаточно просторны: в квартирах не было особенных кухонных помещений, а уборные имелись только в квартирах на нижних этажах... Во дворе стояли цистерны с запасами воды для жителей верхних этажей».

Это описание города XIX века? Или, может быть, XVI? Нет, утверждает историк, так выглядел Рим в III веке до н. э. Здесь нам предлагают «стилистический параллелизм», что

тут же подтверждается историком: «Судя по образцам подобного зодчества, найденным в ходе раскопок, эти здания казались бы вполне уместными и на улицах какого-нибудь современного итальянского города». Так работают историки: никакие новые находки не подвигают их к пересмотру взгляда на хронологию.

Но будет ли научным активное сравнение архаических *куросов* и романской скульптуры между собой? Допустимо ли высказывание, что «здесь Фидий пошел дальше Микеланджело»? Любой непредвзятый человек спросит: а почему нет? Говорим же мы, бывает, в пылу полемики, что имярек (тот или иной современный живописец) не уступает Веласкесу.

Я на этот вопрос отвечу так: Анри Руссо и другие самоучки прочно вошли в историю искусства XX века. А самоучка, он и в Африке самоучка, и в древности самоучка.

Думаю, говорить о внешнем сходстве любительских упражнений жителя мегаполиса и амазонской сельвы допустимо и естественно. Тем более, что этого сходства не так уж и много. Так почему же искусство примитивных народов так похоже на модернизм XX века?

Еще в XIX веке древнее искусство получало объективную оценку. Наряду с огромным количеством небылиц о древнем Риме, Греции и Египте, которые приводит П. П. Гнедич в своей «Всемирной истории искусств», он дает точные замечания, иллюстрирующие наивность египетского искусства, его близость к творчеству детей:

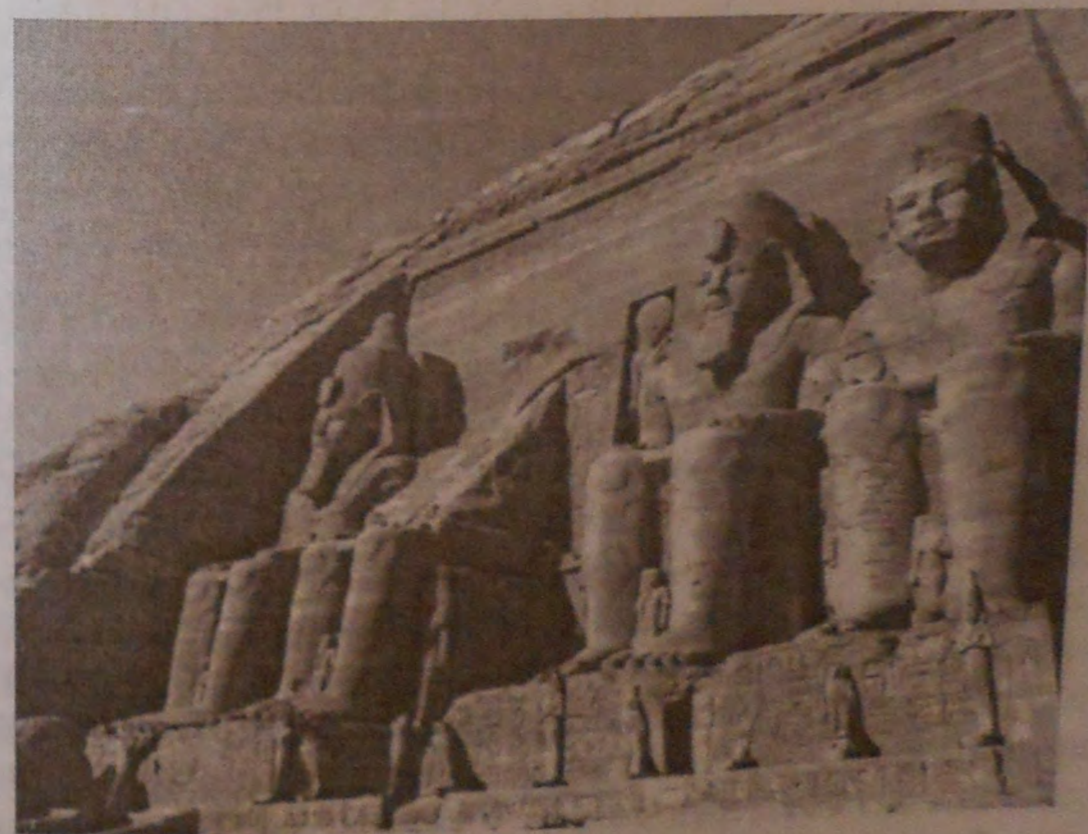
«Человеческая фигура понималась египтянами совершенно примитивно. Голова всегда рисовалась в профиль, а глаз спереди. Грудь всегда повернута анфас, нога нарисована сбоку. Если субъект повернул голову, то она просто приставляется в сторону, обратную всему движению фигуры. Пальцы на руках все одной длины, и только большой сильно отставлен от прочих. Контур образуется не формами, а линиями, очень резко очерченными. Что же касается перспективы, то о ней египтяне не имели ни малейшего понятия.

Особенного прогресса и развития художественной техники по династиям царей мы не видим. Все та же деревянная неуклюжесть и полнейшее непонимание света, то есть отсутствие теней в рисунке. Матемaтичность во всех действиях египтян создала искусство, строго формулированное узкими рамками издревле выработанных принципов. Смелой, живой, игривой фантазии творчества здесь нечего и искать»...

Впрочем, здесь можно и поспорить. Фантазии у египтян довольно много. Это и люди с птичьими головами, и



Рельеф храма в Карнаке. XV век до н. э. Египет



Храм Рамзеса II. Второе тыс. до н. э. Египет



Царь Ашшурбанапал. VII век до н. э. Месопотамия (Ирак)

звери с человеческими лицами. При некоторых различиях, можно отметить стилистическую близость к ассирийскому искусству.

Говоря же о месопотамском искусстве, Гнедич высказывает мнение, что на фигурах явно лежит азиатский отпечаток местного типа: они дебелы, приземисты, коренасты, с расположением к ожирению; реализм мускулов несравненно могучее, чем в Египте; торсу соответствует такая же голова с сильно развитой нижней челюстью, крючковатым носом и маленьким лбом; волосы убраны в завитки. Гнедич полагает, что выраженные в здешних скульптурах движения «свободны и экспрессивны», но это утверждение представляется мне очень спорным. Слабее всего прочего изображена одежда: без складок, плотно прилегающая к телу, словно выделанная из толстой не сгибающейся кожи.

В последнее же время (в XX веке) вошло в моду расточать похвалы даже такому несовершенному искусству. Кризис современного искусства привел к тому, что само понятие художественной школы потеряло свое традиционное значение. Для создания произведения искусства в наше время не требуется ни умения передать с помощью изобрази-

тельных средств многообразия природных форм, ни владение приемами и навыками, которыми пользовались великие художники в былые времена.

В эстетике, науке о прекрасном, сложилось устойчивое мнение, что художественное творчество невозможно совершенствовать, а можно лишь изменять применительно к той или иной общественно-исторической обстановке. «За прошедшие века были разработаны методы и правила, которые уже не улучшить,— утверждает Ян Чихольд,— и которые надо только пробуждать к новой жизни и вновь использовать, потому что на протяжении последних трехсот лет о них все больше стали забывать».

Это — следствие неверной хронологии, господствующей во всех областях человеческого знания. Науки, методы творчества, стили и направления искусств появляются и исчезают сами собой.

Каким чудом произведения Египта и Месопотамии, между которыми века и тысячелетия, стилистически столь сходны? Почему нет развития?

И о каком совершенствовании может идти речь, если наилучшее произведение скульптуры всех времен и народов — «Венера Милосская» Агесандра — была создана более двух тысяч лет назад, а высшее достижение живописи, «Сикстинская мадонна» Рафаэля — через полторы тысячи лет, в 1514 году!

При этом найдутся сотни начинающих и дилетантов, в том числе и среди искусствоведов, готовых оспаривать данные утверждения и демонстрирующих в качестве доказательств результат деятельности умалишенных и другие сомнительные плоды человеческого разума.

Причины столь откровенного невежества уходят корнями в XVII век, когда в Европе сложилось предвзятое мнение о средневековье, когда начался процесс мифотворчества, показывающего средние века периодом культурного убожества. Сколь ни абсурдны эти утверждения, все же остались и бытуют несколько мифов о культурном одичании в этот период. Назовем некоторые из них.

Миф первый: средневековые немцы и французы не знали античного искусства.

Миф второй: в средневековой Греции и Южной Италии слабо интересовались культурой.

Миф третий: в средневековом Константинополе не любили западное искусство.

Кроме того, была написана невероятная история христианства в средние века, да и вся история человечества была искажена почти до неузнаваемости.

Как пример: все основные стилистические характеристики романского искусства XI—XII веков, а именно: разномасштабность, неподвижность, фронтальность, плоскостность, симметрия свойственны всем произведениям V—VI веков нашей эры. В частности, сходны мозаики собора св. Софии в Константинополе, церкви св. Дмитрия в Салониках, монастыря Хосиос Лукас в Фокиде, монастыря Неа Мони на Хиосе, монастыря Дафни под Афинами, храма Успения в Никее.

Существует также и главный миф — о том, что хронологи XVI—XVII веков (Жозеф Скалигер, Дионисий Петавиус и др.) никак не могли ошибиться ни на йоту.

Создать хронологию искусств!

Стилистический параллелизм в произведениях искусств разных веков прекрасно видят сами искусствоведы, иначе они не проговаривались бы. Вот что пишет Дж. Маджи: «Ника... стоит на носу корабля, который она ведет к победе: морской ветер бьет ей прямо в лицо, развевая по ветру ее одежды... Драпировка выполнена в стиле барокко, что дает возможность судить о довольно позднем периоде создания скульптуры».

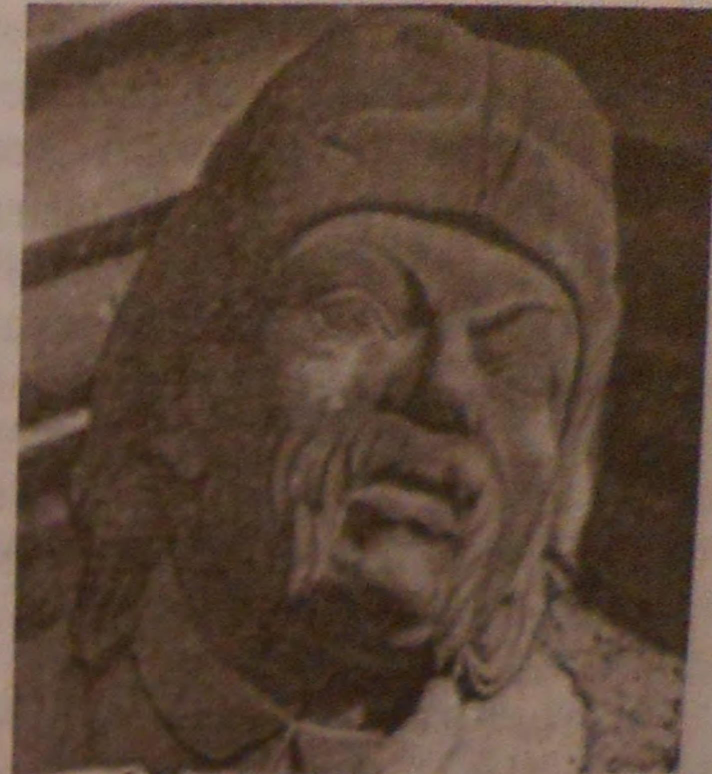
Дж. Аргон: «Медальоны со сценами охоты, перенесенные позднее на арку Константина, напоминают своей маньеристической тонкостью драгоценные камни. Еще более слабая, «маньеристическая» попытка вдохнуть жизнь в придворное течение предпринимается во времена сына Марка Аврелия — императора Коммода».

К. Керам о микенских модах якобы XVI века до н. э.: «Параллель с современностью напрашивается и при виде изображений людей, позволявших судить о их манерах, их одежде, их модах... вот они оживленно беседуют, сидя в непринужденных позах на садовой скамейке, в их взорах и выражениях лиц — истинно французский шарм. Кажется невероятным, что эти дамы жили несколько тысячелетий назад».

Наконец, знаток индийского искусства Г. Пугаченкова признается в беспомощности искусствоведов: «Иные архаты напоминают апостолов и самого Христа в скульптуре готических соборов, демонические существа и карликовые атланты — химер, а буддий-



Голова Адоранта. I—II века. Индия



Мужская голова. XVI век. Германия

ские небожители-даваты — католических ангелов. Выносные плиты в архитектуре готики поддерживаются полуфигурами жанрового характера, сходными со скульптурами гандхарских кронштейнов.

Гандхаро-готические параллели остаются одной из тех загадок, которое искусство ставит порой перед потомками. Многовековой интервал и многие тысячи километров отделяют пластическое искусство Гандхары от скульптуры средневековой Европы, возможность любого — непосредственного или опосредованного — знакомства исключена, а между тем общность некоторых образов и стилевых черт поразительна».

Не сумев разгадать совершенно очевидные, с точки зрения новой хронологии, загадки, сторонники традиционализма как бы откладывают решение на потом. Дескать, ответить на эти вопросы смогут только искусствоведы будущего. Почему собственно?.. Видимо, высказываться вслух о слишком уж явном стилистическом параллелизме между античностью и средневековьем считается непростительной крамолой.

Другая проблема — само возникновение изобразительного искусства в том или ином регионе Земли. Грэм Хэнкок, популяризатор «новейших научных методов» в археологии, приводит слова Дж. Уэста:

«Такое впечатление, что каждая область знания в Египте была развита с самого начала. В науках, технике изобразительного искусства и

архитектуре, системе иероглифов нет ни малейшего признака периода «развития»; в сущности, многие достижения ранних династий не были в дальнейшем не только превзойдены, но и даже достигнуты. Ортодоксальные египтологи охотно признают этот факт, но масштаб загадки упорно замалчивается, равно как и вытекающие последствия».

Конечно, в других местах можно найти следы возникновения искусства, однако нас интересует вопрос, как могло получиться, что культура Египта «бежит», но не стартовала. Пока еще робко, но червь сомнения гложет не только представителей точных наук. Немецкий историк Х. Иллиг заявляет: «Вместе с профессором Гунером Хайнсоном мы пришли к выводу, что история Древнего Египта насчитывает не 3000 и уж тем более не 6000 лет, а всего около 800 лет и развитие этой древней цивилизации шло естественным путем».

И постепенно становится ясно: произведения искусства датированы без всякой логики, без учета внутренних законов развития. Исходя только из того, что написано в «документах» той или иной эпохи. Каким образом сложились столь удивительные представления о прошлом, в котором все перемешалось? Что думают об этом историки?

Л. Н. Гумилев: «В XVI веке... гуманистов стало совсем мало (а в XV веке их было много?), и они занялись главным образом подготовкой к изданию... тех рукописей, которые им удалось собрать в Византии, разгромленной турками (потом эти рукописи исчезли...). Выучив греческий язык, они перевели эти рукописи на латынь (...и проверить соответствие переводов оригиналам невозможно.— *Авт.*) и стали их печатать в таких роскошных изданиях, с таким хорошим филологическим анализом и на таком уровне, который недоступен в наше время ни одному издательству мира; это были издательства Альдов и Эльзевиров».

Это происходило в XVI веке, в «эпоху филэллинизма», когда, говорят, весь мир помешался на античности... Но оказывается, эта история повторилась дважды. Античные греки точно так же увлекались «древними греками». А. Кураев (книга «Раннее христианство и переселение душ») пишет: «Истина, оптимистически возвещенная рационализмом классики, в эпоху эллинизма обернулась сокровенной тайной, недоступной для разумения обыкновенного смертного. Реальное философское авторство уже не внушает доверия, воспринимается как «человеческое, слишком человеческое». Отсюда соблазн переадресовать авторство, подменить его псевдоавторством, приписать выдвигаемую доктрину

или письменное сочинение какому-нибудь авторитетному и уже освещенному веками имени...»

Да, без «переселения душ» традиционной истории не объяснить.

Можно сделать простой вывод, что пока в Европе шли религиозные войны, писатели, следуя мудрому правилу: чем ценнее содержание, тем лучше, совершенне е должна быть форма, под покровительством католической церкви «исправили» историю. Она стала теперь настолько привычной, что спор между новой и традиционной хронологией продлится еще очень долго.

Я сформулирую здесь принцип аналогий. Нельзя, не умея шить платья, делать прекрасные статуи; нельзя, не зная стремян, пользоваться строительными механизмами; нельзя, не выработав литературного языка, выработать совершенный художественный язык. То есть общество развивается синхронно, или, во всяком случае, пропорционально.

Перейдем же к рассмотрению конкретных проявлений стилистического параллелизма в различных видах искусств различных периодов и стран.

СРАВНЕНИЯ ВРЕМЕН

В первой части книги показано, что хронология событий мировой истории была составлена «отцом-основателем» Скалигером по некоей синусоиде, определившей цикличность истории. В XVII веке эта синусоида, можно полагать, была модернизирована продолжателями его учения. Произошел сдвиг на один век. Дело тут в том, что первоначально не было введено понятия «минус первого века», и непосредственно перед первым веком н. э. шел второй век до н. э. Ошибка была исправлена.

Анализируя развитие искусства, историю его взлетов и падений, мы обнаруживаем, что синусоида приняла такой вид:

ВЕКА

линии №				
9	–XVIII	–I		XVII
8	–XVII	–II	I	XVI
7	–XVI	–III	II	XV
6	–XV	–IV	III	XIV
5	–XIV	–V	IV	XIII
4	–XIII	–VI	V	XII
3	–XII	–VII	VI	XI
2	–XI	–VIII	VII	X
1	–X	–IX	VIII	IX

В нисходящих ветвях во всех странах происходит регресс культуры и искусств: от века к веку люди «забывают» секреты мастерства, становясь всё бездарнее. В восходящих ветвях — прогресс.

По линиям веков, помимо стилистических совпадений, наблюдаются и совпадения событийные. Так, по линии № 6 дважды (в IV до н. э. и в XIV н. э.) произошел переход

от, соответственно, греческого (византийского) искусства к римскому (итальянскому).

Еще одно удивительное явление: чередование видов искусств. Фреска, мозаика, скульптура сменяют друг друга раз за разом, и только в эпоху Возрождения мы обнаруживаем их развивающимися одновременно.

Взлеты и падения

В IX—I веках до н. э. происходит творческий взлет человечества. Особенно наглядно это видно на примере скульптуры. От безликих, сидящих в «каменной позе» статуй, каков «Жрец» VI века до н. э. из Дидим, в V веке перешли к статичным фигурам (Аполлон Странгфорда с острова Лемнос), а в IV—III веках до н. э. достигли таких вершин, как «Афродита Книдская» Праксителя, или «Демосфен» работы Полиевкта.

До «Жреца» скульптура выглядела еще хуже. Это было время воистину «детства» искусства: искажены пропорции не только фигур, но и головы, складки одежды заменены графическим орнаментом, конечности выполнены предельно наивно.

Разумеется, развитие искусства таким образом, когда мастерство повышается от века к веку, не противоречит никаким законам, ни Божеским, ни человеческим. Даже более того: такой рост мастерства неизбежен. Ученик превосходит учителя, накапливаются знания и творческие приемы, ведь перед нами не разовый «случай» озарения, а процесс, длящийся 200, 500, 900 лет! И можно смело сказать, что такой процесс шел не только в скульптуре, но и в живописи.

Но дальше начинается процесс, противоречащий естеству. Следующие девятьсот лет мастера будто перестают учиться друг у друга, или, вернее, они учатся *забывать*, переставая век от века понимать, что такое пропорции, светотень, перспектива. Венеры Милосской, вершины античной скульптуры (создание которой историки датируют II веком до н. э.), и девушки с Афинской горы (I век до н. э.) для художников следующих веков, похоже, не существует.

Причем если в «Гладиаторе» III века н. э. есть хотя бы некоторые намеки на мастерство, то мозаика «Июль и Ав-



Дама из Оксерра. VII век до н. э. Греция

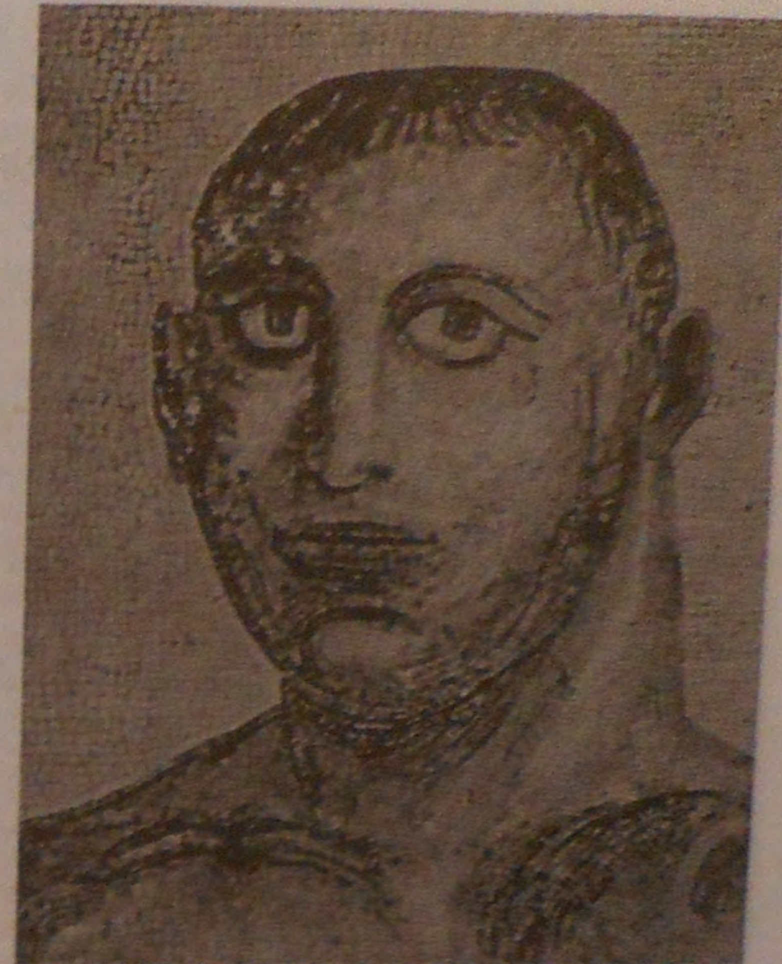


Торс Афродиты. V век до н. э. Греция



Нимфа источника. II век до н. э. Греция

густ» из окрестностей Арго-са (Греция), созданная спустя сто—двести лет, не иначе, в честь императоров (!) Юлия и Августа, есть ничто иное, как простой, схематичный детский рисунок.



Гладиатор. III век. Рим

И это падение после взлета мы можем видеть во всем: в искусстве, языке и литературе, науке и технике. Люди забывают математику и географию, перестают пользоваться солнечными часами, забрасывают до позднего средневековья алхимию...

Регресс человечества продолжается от падения Рима и до того момента, который я обозначил на синусоиде как «линия № 1». Для VIII века трудно найти вообще хоть какое-то произведение искусства, кроме, может быть, «Скифской бабы». Здесь самая глубина падения и здесь же — канун действительного, реального подъема.

«Циклическая» хронология, придуманная Скалигером, позволила ученым составить достаточно связную и логичную историю человечества. Изворотливый разум подсказывал «причины», по которым происходили необъяснимые явления, к числу которых можно отнести и «забывания», и «вспоминания» не только древних языков, но и событий, мод, политических лозунгов (таких, казалось бы, сиюминутных), географических знаний, военных приемов.

Историк Грегоровиус пишет о событиях XIII века: «Римский народ проникся в это время новым духом. Как в древности, во времена Камилла и Карполна, он **и теперь** выступил на завоевание Тусции и Лациума. **Снова** появились на поле брани римские знамена с древними инициалами S.P.Q.R (Senatus Populus que Romanus) на красном с золотом поле, и римское национальное войско **снова** было составлено из римских граждан и союзников от вассальных городов, под начальством сенаторов».



Гимнастки. IV век. Рим (Сицилия)



Христос во славе. VIII век. Италия

У историков такое отношение к *эволюции* в порядке вещей. Если встречается нечто, необъяснимое в рамках скалигеровой хронологии, они ни в коем случае не согласятся «беспокоить» хронологию, а придумают самую нелепую причину для объяснения, или вообще «замолчат» проблему.

Например, ужасающее состояние искусства от начала эры и до эпохи так называемого Возрождения объясняют то захватом цивилизованных народов дикарями, то гонениями христианской церкви против «языческого искусства» античности.

Но «дикари» совершают захваты для повышения уровня своей жизни, а не наоборот! А церковь могла бы использовать «варварское» искусство для прославления своих святынь!

Не надо думать, что это я открыл факт общего упадка культуры со II по VIII век. Это сделали сами ученые и подробно описали во втором томе «Всемирной истории» (издание АН СССР).

«Тяжелые войны и поражения, которые терпела империя со второй половины II в., совпали с глубоким кризисом рабовладельческого общества и были в значительной степени им обусловлены».

«Этот кризис выражался прежде всего в том, что начался процесс разложения основных классов — рабов и рабовладельцев».

Итак, и рабов, и рабовладельцев стало меньше. А колонов (арендаторов земли) и феодалов (владельцев земли) стало больше. Очень прогрессивный кризис, потому что производительность свободного крестьянина много выше по сравнению с рабом, который, по марксистским представлениям, должен жить с идеей «феодализм — светлое будущее всего человечества»:

«...В отличие от раба, не имевшего ни дома, ни хозяйства, ни собственности, ни семьи, крестьянин, работавший на земле феодала, имел и свой дом, и семью, и хозяйство. Существование наряду с феодальной собственностью собственности крестьянина на хозяйство и сельскохозяйственные орудия создавало у производителей материальных благ феодального общества определенную заинтересованность в своем труде и являлось непосредственным стимулом развития производительных сил в эпоху феодализма».

Это было политэкономическое объяснение необходимости перехода к феодализму. Но история, как показано в той же книжке, не подтвердила оптимизма политэкономов:

«...Ни рабы, ни свободные, по своему положению во многом сближавшиеся с рабами... заинтересованности в труде иметь не могли, и все попытки рабовладельцев и землевладельцев создать ее особого успеха не имели».

То есть заставить рабов работать не удавалось, и сдавать землю в аренду было бесполезно. Может быть, по мнению ученых, в некоторые периоды истории люди ПРОСТО не хотели работать?.. И принимать пищу им не хотелось? Рабовладельцам и землевладельцам хотелось, а крестьянам нет. И никакими силами не удавалось заставить их работать, зарабатывать и питаться:

«Производительность труда падала, земли пустели. Многие уходили в леса, пустыни, за границы империи или к разбойникам...»

«К крупным частным владельцам уходили не только крестьяне, но и рабы и колоны императорских статусов, хотя императоры предоставляли им некоторые льготы».

На протяжении какого-то времени все это действительно может происходить, например, как сейчас в России: все спешат «прислониться» к олигархам или императорскому кругу, и сторонники традиционной истории никаких закономерностей из этого не выводят. Но ведь кризис, который нам предлагают историки, длился не десять, не сто и даже не двести лет!

«Кризис III в. отразился и в идеологии того времени... Этот период обычно считается временем глубокого упадка культуры, и действительно, в области науки, литературы и искусства в III в. не было создано ничего значительного».

Так в чем же причина начала упадка культуры? В том, что продуктов питания стало меньше? Или в укреплении христианства? И, наконец, чем объяснить зеркальность взлетов и падений культуры? Самые слабые произведения искусства относятся не только к VIII веку, но и к минус VIII веку (Древняя Греция), а самые совершенные созданы и в I, и в минус I, а также в XVI и XVII веках.

Человечество накапливает знания, навыки и умения, передавая их от поколения к поколению, в этом суть прогресса. В связи с катаклизмом, войной, переселением народов и т. п. уровень знаний может резко упасть, но потом процесс накопления восстановится.

Что может заставить человечество от поколения к поколению в течение многих веков постепенно терять знания и умения?

А процесс упадка продолжается:

«Упадок рабовладельческого строя отразился на культуре IV в., когда язычество было побеждено христианством».

«Торжество христианской церкви сопровождалось гибелью множества памятников античной культуры, разрушенных христианами».

А почему, пока еще художники не разучились творить, их умение не было востребовано христианством? Или они отказывались работать по принципиальным соображениям?

«Общий уровень культуры значительно понизился, число грамотных упало, так как большинство населения уже не могло давать детям образования».

В наше время такие причины упадка культуры, как уменьшение массы продуктов питания и увеличения количества христиан, не очень популярны, но где же тогда другое объяснение этого факта?

Падение происходит в Византии:

«...Сбережение античного наследия... а тем более его активное использование в широких масштабах были невыполнимой задачей при тех скромных социальных и культурных возможностях, которыми тогда располагало общество, больше озабоченное собственным выживанием, чем гибелью культурных ценностей».

«Кризис и гибель рабовладельческого строя нашли отражение буквально во всех областях византийской культуры».

«Идеологи победившего христианства решительно отрицали какую-либо свободу и самостоятельность научного исследования»; надо полагать, и художественного творчества.

«Городское ремесло и торговля замирали... Товарное производство и денежное обращение сокращались... Хозяйство в значительной мере становилось натуральным».

Раньше производительность труда рабов почему-то была высокой, потом стала низкой, наступил общий упадок производства, что вызвало, видимо, озлобление идеологов победившего христианства. Из-за этого упадок культуры продолжался еще несколько столетий.

«Оригинальных и значительных произведений уже не появлялось». «Искусство все более удалялось от реальной действительности и приобретало отвлеченный символический характер...» «В феодальном обществе, пришедшем на смену обществу рабовладельческому, возникла новая, феодальная культура», которая продолжала себе падать дальше, до IX века.



Капитель. XI век. Франция

«...Представители церковной образованности утверждали, что любое знание полезно лишь в том случае, если оно помогает лучшему освоению церковного учения».

Падение происходит в Европе:

«Усадебная земля... находилась уже в индивидуальной собственности каждого франка... Стада, принадлежавшие крестьянам соседних деревень, паслись еще на общих лугах... Пахотная земля уже не перераспределялась и находилась в наследственном пользовании каждого отдельного крестьянина».

Видимо, и здесь хозяйство перестало давать нужное количество продуктов и товаров, и общий уровень культуры начал расти лишь после того, как «явился полный переворот в отношениях землевладения: разорение массы свободного франкского крестьянства и одновременный рост собственности крупных землевладельцев за счет поглощения мелкой крестьянской собственности».

На протяжении почти тысячи лет крестьяне разорялись, теряли свободу и вымирали. Наконец, подходим к нижнему экстремуму нашей синусоиды:

«Производительные силы общества в VIII и IX вв. крайне медленно, но все время росли», однако «X и первые десятилетия XI в. представляли картину несомненного культурного упадка».

На самом стыке истории «мнимой» и реальной:

«Умственная жизнь фактически замерла. Количество вновь появляющихся литературных произведений резко упало».

Тысячу лет количество литературных произведений падало, падало, падало, а в конце падения «резко упало». Что это значит? А только одно: именно с этого момента и начинает существовать литература.

Итак, вот ученое объяснение причин культурного упадка со II по X век н. э.: перебои с поставками продуктов пита-

ния на протяжении II, III, IV веков. А также плохое снабжение в VI, VII, VIII веках.

Рост же культуры в каролингскую эпоху объяснили так:

«...В империи Карла Великого создалось большое количество замкнутых в хозяйственном отношении мирков, не связанных друг с другом экономически и самостоятельно удовлетворяющих свои потребности продуктами, производимыми внутри данного хозяйства».

Впоследствии эти хозяйства стали увеличиваться. И вот мы видим, что в одном случае появление крупных землевладельцев привело к отрицательному результату, в другом — к положительному. В чем же разница?

Во всяком случае, имеется совершенно неоспоримый факт: после почти тысячелетнего упадка, когда каждый художник к старости терял мастерство, а каждый учитель учил своих учеников работать хоть чуточку, но хуже, чем умел сам, начиная с IX века искусство развивалось последовательно и непрерывно, а датировки произведений прослеживаются по документам, хотя имена авторов не всегда известны. С другой стороны, произведениям предшествующих периодов «даты» присвоены только в средние века, причем произвольно, потому что подлинных документов «античности» нет в природе, а есть только их средневековые «копии». И самое смешное, что чем дальше в глубь времен, тем подробнее сведения об авторах.

Из этого факта разные люди могут делать разные выводы.

Я, также как и многие другие исследователи, вслед за Н. А. Морозовым отвергаю истинность скалигеровской хронологии. Сторонники же традиционной истории делают другой вывод, а именно, что мы все, начиная с самого Морозова, сумасшедшие. И я ничуть не преувеличиваю!

Против Н. А. Морозова наши многоуважаемые академики начали борьбу еще в советские времена, поскольку его версия истории подрывала марксистский догмат о смене общественно-экономических формаций. В те годы у наших историков были два врага: сторонники иной хронологии и зарубежные противники марксизма. Теперь враг остался один. Но выражения, которые нынешние академики позволяют себе в адрес «новых хронологов» типа А. Т. Фоменко, против зарубежных коллег можно было услышать только в самые ортодоксально-марксистские, сталинские времена.

А я считаю, что нужно не оплевывать друг друга, а предъявлять факты. На мой взгляд, достаточно просто показать: вот действительный рост мастерства художников на протяжении веков. Вот НАСТОЯЩАЯ история. Ведь все то, что Н. А. Морозов называл «историческими миражами» (а Фоменко — «хронологическими сдвигами»), можно *видеть очами* на примере произведений изобразительного искусства. Так Новая хронология становится *очевидной*.

Линии № 4 и 5

Продолжим наш анализ. Показав несколько страниц назад «синусоиду истории», я отметил, что по ее «линиям веков» наблюдается близость стиля художественных произведений. Сейчас вы это увидите на примере линии № 4 и согласитесь, что в некоторых случаях налицо — единая *школа*.

«Голова Гериона», скульптура восточного фронтона первого Гекатомпедона на афинском Акрополе, имеет такие характерные стилистические отличия: выпученные глаза со словно просверленными зрачками, графически четкие брови, усы и борода, а также складки в углах рта. Такова же и «Медуза-Горгона», и, например, «Богиня с гранатом» из Кератеи 580—570 годов до н. э.: те же выпученные глаза, те же складки в углах рта, подчеркнуты носогубные складки. Условная орнаментальность в изображении одежды и волос, условность жеста, пропорции фигуры весьма приблизительны.

В других веках по линии № 4 скульптур крайне мало, видимо, все они «оказались» в античности. Но если в XII веке н. э. они все же встречаются, то в XIII веке до н. э. их вообще нет, кроме «ученических» работ вроде «Головы богини, или сфинкса» из Микен, которую искусствоведы датируют 1400—1100 годами до н. э. Похоже, для них триста лет туда — триста сюда, ровным счетом ничего не значат.

Эта работа перекликается с примитивным искусством отсталых народов, переходным от первобытного к цивилизованному.

Если же говорить не только о портретах, добавлю, что в изображении обнаженного тела, как в случаях с «Куросом с мыса Сунион» и с «Куросом из Аттики», греки VI века до н. э. графично подчеркивают грудные мышцы, грудную клетку, лопатки, тазовые кости. В их скульптурах также выделяются колени, икры, локти. По линии № 4 в XII веке все эти произведения можно сравнить с мозаикой «Христос Пантакратор» купола Марторaны в Палермо (1146—1151), или с «Пантократором» из монастыря Дафни под Афинами.



Богоматерь. XII век. Испания

Та же условная орнаментальность в одежде, те же жесты ангелов, изолированность фигур на золотом фоне. Так же графически подчеркнуты глаза и брови, зрачки, усы. Та же беспомощность в изображении анатомических деталей: скрюченные пальцы и тому подобное.

«Пантакратор» в Сант-Климент де Тауль похож даже на еще более архаичные образцы VI века до н. э.: на «Голову куроса из Дипилона», на «Голову статуи Геры» из храма в Олимпии.

Многие же скульптурные изображения XII века едва «дотягивают» по мастерству даже до перечисленных изделий. Так, деревянный каталонский алтарь «Майеста Домини» и распятие «Мажестат Батлью» XII века изображают не фигуры святых, а каких-то «щелкунчиков» из кукольного балагана самой глухой провинции.

Как правило, мы видим на нашей линии № 4 скрюченных уродцев с разинутыми ртами, демонические маски. Мир небожителей не противопоставлен миру низших духов, нет, как и в греческой мифологии, он однороден с ним. Карлики, великаны, звери, листья, цветы — все это переплетено.



Взвешивание душ. XII век. Германия



Персей, убивающий Медузу. VI век до н. э. Греция

Мы сталкиваемся с парадоксальной ситуацией: психологически искусствоведу легче представить себе, что античности подражает романский художник, чем — позже — художник эпохи Возрождения. Сами искусствоведы удивляются: «Романский мастер, вероятно, в душе не отдавал предпочтение христианскому сюжету перед древней сагой, считая с варварским простодушием и то и другое одинаково занимательным». А мы с вами можем удивиться еще сильнее: ведь романский мастер, в отличие от художников «эпохи Возрождения», знать не знал ни про какую «античность». Ее «открыли» триста лет спустя!

И вот нам остается, на выбор, только два выхода: или признать наличие ЧУДА, благодаря которому художники X—XIV веков подражали, не ведая о том, стилю и приемам художников античного мира, или отказаться от традиционной хронологии. Я склоняюсь все же ко второму варианту и считаю, что все имеющиеся в наличии художественные произведения, которые относят ныне ко временам, предшествующим IX веку н. э., в большинстве своем созданы позже этого века.



Всадник с афинского Акрополя. VI век до н. э. Греция



Кресилай. Портрет Перикла. V век до н. э. Греция

Также для правильного анализа памятников надо всегда помнить, что помимо стран — законодательниц мод в искусстве существовало провинциальное искусство, и, наконец, что наряду с подлинными мастерами трудились бесталанные, хотя и старательные ремесленники. Пытаясь восстановить историю человечества, следует говорить о культурных связях Ромея — Италия, а Грецию XI—XII веков отнести к провинциям, так же, как Испанию, Францию и Германию.

Если посмотреть на три изображения бородатых мужчин: «Голова святого» из церкви Сан-Фарон в Мо (Франция), «Голова всадника» с афинского Акрополя, и «Адам», фрагмент статуи из Бамберга (Германия), то, хоть эти произведения созданы в разные века, сразу видно, что бороды у них выполнены в абсолютно одинаковой манере. А ведь способов изображения бороды сколько угодно, десятки, если не сотни! Например, совсем другой рисунок бороды являет нам «Мужской портрет» II века из Хатры. Поэтому для этих трех случаев, два из которых относятся к средневековью, а один — к античной Греции, можно сделать вывод



Персидский воин. VI—V века до н. э. Иран

об одной школе, то есть афинский Акрополь украшали скульптурами никак не раньше XII века, а могли и позже.

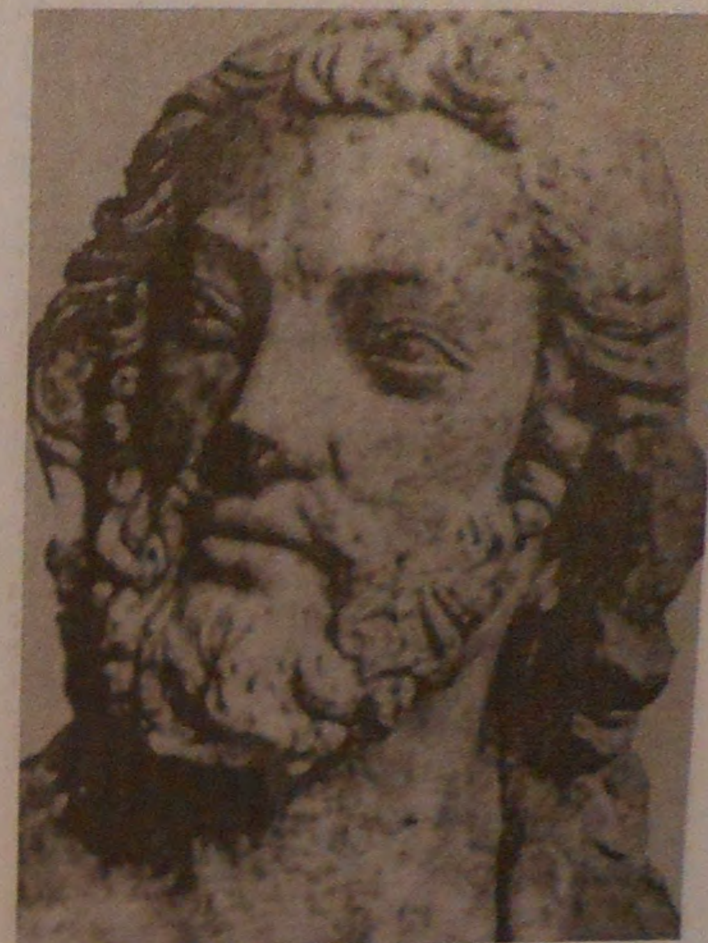
Рассмотрев произведения линии № 4, работ VI века до н. э. и работ V века н. э., посмотрим на работы V века до н. э. и XIII века, то есть линии № 5. Художники линии № 5 были достойными учениками художников линии № 4! Здесь налицо единство *школы:* надбровные дуги, нос, волосы в виде «приклеенной» шапочки. Между ними, может быть, лет двадцать или тридцать. Фигуры статичны, движение не передается никак. Но сравнивать эти работы со скульптурами V века н. э., равно как и с работами романского периода, вполне можно. А самое поразительное, налицо естественная последовательность в художественном развитии, заметная, если сравнивать соседние линии нашей «гармошки-синусоиды», невзирая на традиционные датитровки!

На примере развития от линии № 4 к линии № 5 мы видим переход к следующей ступени умения, мастерства при одном художественном стиле. А ведь в рамках традиционной хронологии это невозможно, французские и германские художники, как уверяют нас историки-традиционалисты, заведомо не знали античного искусства, и учиться у «древних» мастеров не могли. Поэтому все, что нужно сделать, это сложить «гармошку», и перед нами предстанет единая, «объемная» история искусства.

Но не только шедевры своего времени, но и вполне ординарные скульптуры подчиняются «закону линий». И то же самое можно сказать о миниатюрах и росписях разных веков по линиям № 4 и 5: средневековые «Комментарии к



Голова святого. XII век. Франция



Голова Христа. XIII век. Франция

Апокалипсису», «Священное Писание кафедрального собора в Тулузе», «Жизнеописание св. Дионисия», множестве других работ романского времени. Различие между стеной, куполом, доской и листом пергамента только в размере.

«Закон линий» показывает нам совпадение стилей и в таком виде искусства, как мозаика. Повышение мастерства идет от нижних линий к верхним, независимо от традиционных датировок. При этом разделить раннее средневековье и позднюю античность нелегко. Трудно различить даже произведения, разнесенные на многие века: сравните «Св. Филиппа» IV века из церкви в Салониках, и «Пророка Елисея» 1295 года из Арты. Между ними почти тысяча лет, но мало что изменилось в греческом искусстве!

XIII веком датируется возникновение так называемого «Палеологовского Возрождения», когда якобы возрос интерес греческих скульпторов и живописцев к античности. Произведения этого стиля — мозаики константинопольской церкви Кахриэ-джами (прежнем византийском монастыре Хора), пелопонесской Мистре (церковь Пантанасса) и на Афоне.



Голова царя. XIII век. Германия

«Антики» не знали искусства книжной миниатюры, но создавали изумительные мозаики. Средневековые же художники, владея миниатюрой, и в масштабе стены стремились передать не только сюжетные, но и линейно-колористические ее особенности. И в то же время средневековые мозаики поразительно схожи с даже более изощренным «позднеантичным» искусством этого рода. Мозаики мавзолея Галлы Плацидии в Равенне (ок. 440), церквей Сант-Аполлинаре Нуово, Сант-Аполлинаре ин Классе, Сан-Витале в Равенне (V—VII века) почти не отличимы от византийских работ, несмотря на как минимум пятисотлетнюю разницу между ними.

Похожи на мозаики и миниатюры: «Пророки» из Евангелия Рабулы, выполненная якобы в 586 году; «Никифор Вотаниат и Иоанн Златоуст» 1081 года (обе — линия № 3), и многие другие, по другим «линиям» веков.

Линии № 6 и 7

Упадок римского искусства (III—IV век) историки и искусствоведы объясняют даже не нашествием варваров, как в случае с этрусками, а внутренним «разложением». Не знаю, что они имеют в виду (возможно, они этого и сами не знают). На самом же деле «упадок» III—IV регрессных веков, если правильно «сложить» гармошку, это — прогресс от XIII к XIV веку. Переходим к линии № 6.

Например, портреты царицы Нефертити (Египет) и Мадонны (Италия), Александра Македонского (Греция) и Иисуса Христа (Рим), неизвестного юноши (Нигерия) и



Голова Нефертити. XIV век до н. э. Египет



Голова Будды. I—II века. Индия



Голова мадонны. XIII—XIV века. Италия



Портрет девушки из Фаюма. III век. Египет

Будды (Индия) — все выполнены в разных индивидуальных манерах, но в одном стиле (классическом).

Портрет девушки из Фаюма написан в Египте в III веке. Он мало чем отличается и от работ, найденных в Помпеях (но нарисованных якобы на сто — двести лет раньше), и от портретов художников итальянского «Возрождения» XIV—XV веков, выполненных через тысячу лет.

Я утверждаю: ВСЕ упомянутые здесь работы созданы художниками разных стран приблизительно в одно и то же время, в XIV веке или около него, с учетом того, что культура и художественные приемы распространялись в старину от более культурных областей в менее культурные (из Египта в Нигерию, из Византии — в Индию) за года, самое большое — десятилетия, но уж никак не за века.

Когда говорят, что в таком-то веке человечество достигло такого-то художественного уровня, это всего-навсего означает, что указанного уровня достигли люди, владеющие мастерством, носители художественной традиции. На все человечество таких людей может быть несколько десятков тысяч, но они есть в каждой стране, у каждого народа. Их знания и мастерство переходят к ученикам, они не подвержены порче и пропаже, они только увеличиваются.

Предположим, в какую-то страну (в Рим) пришли «варвары» и убили всех до одного художников. Такого не происходило никогда, но предположим. В таком случае, в скором будущем новые художники Рима будут учиться у иностранных мастеров, но общий художественный уровень человечества не понизится.

Предположим еще более ужасную (и еще более невероятную) вещь: художников в один день перебили всех, во всем мире. И в каком-то будущем, близком или отдаленном, люди, совершенно не знающие их секретов, не умеющие ни рисовать, ни высекать статуи, ни складывать мозаики, начали все заново. И теперь, в нашем XXI веке, мы видели бы с вами такую картину: с IX по I век до нашей эры искусство развивается, затем на протяжении какого-то времени новых произведений нет, затем «путь в гору» начинается опять, причем путь самостоятельный, не повторяющий предыдущего, пропавшего этапа.

Но ничего подобного не показывает традиционная история человечества, вот почему я оспариваю ее. Вы подумайте же сами: с I века нашей эры и по VIII век включитель-

но искусство постепенно деградирует. Не исчезает, чтобы потом снова начать развиваться, как оно подобает естественному процессу, а прогрессивно *ухудшается*. Будто бы каждый художник учит каждого своего ученика специально делать работу чуть хуже, чем он сам. Потом так делает ученик, в свою очередь став учителем. Это происходит несколько столетий подряд, почти тысячу лет, по всей Европе. Такого процесса совершенно не может быть, но именно этому учит традиционная история. Хочется спросить ученых: вы сами-то представляете себе, что такое ТЫСЯЧА лет?

И после такого невероятного события, как многовековое «забывание» приемов художественного творчества, ни с того ни с сего рост начинается снова, с теми же сроками развития тех же школ и стилей, как и в предыдущий «период развития» — с IX по I век до н. э.

Трудно различить два скульптурных портрета: фигуру святого из композиции «Четверо святых» (Флоренция, 1414—1416) и бюст Аристотеля (якобы копия с оригинала 325 года до н. э.). Поражает не только то, что манера исполнения одна и та же, но и чисто портретное сходство. Оригинала, с которого якобы делалась копия, никто никогда не видел, и лично я не усматриваю оснований, чтобы приписывать его древности.

Разумеется, искусствоведы со мной не согласятся. Они заявят, что итальянские мастера XV века, откопав где-то на огородах бронзовый бюст Аристотеля, сделали его мраморную копию, и одновременно быстренько научились манере древних мастеров — потому-то столь схожи эти работы. Понятно, школа искусствоведения тоже развивалась не один год, ею наработаны свои приемы и доказательства. Но, спрашивается, куда же делся бронзовый оригинал? И кто удостоверил его древность? И что же нам делать с предшествующими «линиями веков», которые тоже показывают повторение в средневековье стиля «древних греков», при том, что в XI—XIII веках никто греческих «оригиналов» не откапывал?

Если же сложить «гармошку», эту нашу чудесную синусоиду, то бюст Аристотеля окажется выполненным в 1325 году, за девяносто лет до статуи святого из композиции «Четверо святых», а не за тысячу семьсот сорок лет до нее. И такая дата логичнее, понятнее, и не скрою своего отношения — приятнее. То есть душой ее принять проще.

Возможно, этот бюст и откопали после Великой чумы.

Как пример повторения стилей в разные эпохи рассмотрим приемы изображения складок одежды и обнаружим, что романские, готические и «возрожденческие» складки с одинаковой последовательностью встречаются во всех «эпохах», которые можно назвать «ветвями» нашей синусоиды, восходящими и нисходящими.

Романские складки отличаются простотой и орнаментальностью, и это вызвано тем, что художник еще не умеет передавать объем фигуры, он также неумело показывает и объем ткани.

Готическая складка более свободная, пластичная, может передавать объем скрытой под ней фигуры. Художник способен рисунком складки передать эмоциональное состояние изображаемого героя.

Мастера эпохи Возрождения прекрасно владеют сложным искусством драпировки изображаемых в разнообразных позах людей. Струящиеся, обтекающие фигуру складки одежды подчеркивают анатомическое строение тел.

И вот мы видим, что известным античным периодам искусства, как-то: архаика, классика и высокая классика,



Процессия мучеников. VI век. Италия



Лапифянка. V век до н. э. Греция



Рисунок спящего. XIII век. Франция

отлично известны средневековые стили — романика, готика и Ренессанс.

Но тут я должен сказать о некоторых дополнительных *странностях* традиционных датировок. Прежде всего, гениальный Фидий (V век до н. э.) явно опережает свое время. Почему историки поселили его в минус V век? Видимо, имелся какой-то средневековый документ, якобы копия античного манускрипта, в котором упомянут некий «Фидий», изваявший Нику (или Ириду). И вот, найдя фигуру женщины с крыльями, назвали ее Никой (или Иридой) и приписали Фидию. А одновременно с ним упомянут кто-то, чьи даты жизни, как думают историки, им известны. Так, в самом деле, создавалась хронология.

Я вновь и вновь подчеркиваю, что разница в триста, четыреста и т. д., вплоть до полутора тысяч лет не берется искусствоведами в расчет, словно жизнь и человеческая мысль были заморожены на несколько столетий, и мало того, будто она была вынуждена бесконечно повторять один и тот же путь.

Затем в произведениях византийского искусства от IV по XI век трудно найти разницу: впечатление, что несколько столетий подряд не было здесь вообще никакого развития. Поздняя античность и раннее средневековье как будто смыкаются. Как и в случае с Фидием, датировка событий и жизней людей основывается на сомнительных документах (которым историки безусловно верят), а не на анализе манер, стилей, приемов, применявшихся в художественном творчестве, моде, военном деле или ином виде человеческой деятельности.

Между тем наука не должна основываться на *вере*, это прерогатива совсем другого общественного института. Наука История обязана постоянно, с появлением новых мето-



Круг Фидия. Ника (или Ирида). V век до н. э.

Боттичелли. Весна (деталь). XV век. Италия

дов исследований подвергать свой предмет проверке. Но этого не происходит.



Силы небесные, деталь. IX век. Византия

Упомянутую выше «замороженность» искусства можно проиллюстрировать сходством стилей вполне языческого, позднеантичного произведения IV века «Голова Ветра» (мозаика «Нептун и Ветры» из Маскулы, Северная Африка), мозаики конца IV века «Онисифор» (купол церкви св. Георгия в Салониках) и работы IX века «Силы небесные» (мозаика храма Успения в Никее). Нужно также отметить некий «прогиб» между IV и IX веками: произведения V—VIII веков явно хуже по исполнению. Да и «Силы небесные», судя по качеству и по дальнейшему развитию мозаики, следовало бы отнести к XIII веку.

Мы здесь видим, кстати, что художники одной и той же *школы* и одного периода украшают храмы разных религий. Творчество, художественные произведения — вот что объединяет античное с церковнохристианским. А в разные эпохи это творчество попало «благодаря» негодной хронологии.

Точно также достаточно надуманы утверждения, что христианская церковь не одобряла светского искусства, а христианские цари его запрещали. Светские произведения создавались во все времена, они просто отброшены в античность той же хронологией!

Века Европы

Сравнивая стили искусства разных веков, нельзя забывать и о различиях и сходстве в стилях искусства одного века, но разных стран. Скажем, франко-германская и североитальянская скульптура стилистически близки, хотя в XIII—XIV веках мастера Франции и Германии превосходи-

ли скульпторов северной Италии по мастерству исполнения, а с XV века — нет. Это будет нужно учитывать, когда мы перейдем к рассмотрению линий веков № 8 и 9.

Что из себя представляло франко-германское искусство XIII века? На примере статуй св. Маврикия и св. Иннокентия собора в Магдебурге мы видим: пропорции тел неверны, какая-либо мимика отсутствует, конечности бесформенны; свою неспособность сделать из камня человеческую фигуру автор постарался скрыть за орнаментальным началом, которое он активно привнес в изображение. Работа в высшей степени ремесленная. Недалеко от нее ушли и фигуры апостолов в хоре того же собора. Но апостолы уже похожи на людей, а не на гномов, проработаны борода и волосы на голове, руки и ноги имеют пальцы, а одежда — складки.

Таковы все скульптуры XII—XIII веков, например, статуи-колонны фасада собора в Шартре, южного фасада собора в Бурже и западного фасада собора в Анжере, или фигуры церкви Сен-Жермен Д'Оксерруа. Фигуры то вытянуты, то укорочены, изображения рук чаще всего беспомощны, головы неподвижны, и все в целом напоминает плохие надгробия.

Наконец, в фигурах композиций «Распятие» собора в Хальберштадте и «Встреча Марии и Елизаветы» собора в Амьене появляются повороты голов, движения рук, ранее прижатых к туловищу. Художник явно пытается передать эмоции с помощью мимики. Скульптуры «Золотых врат» во Фрайбурге и на портале собора в Реймсе имеют уже более естественные пропорции, сходство с человеческой фигурой, есть намек на контрапост.

То же можно сказать и о работах итальянца Джованни Пизано «Пророчица Мириам» и «Сивилла» (1284—1297), хотя в этих фигурах, как и в «Надгробии императрицы Маргариты Брабантской», есть еще некоторая угловатость, присущая готической скульптуре вообще. Его «Пророк Моисей» и «Пророк Исайя» (1280—1290) схожи с головой пророка с южного фасада собора в Страсбурге (1220—1230), являясь ее новым воплощением со значительно большим мастерством.

Североитальянская скульптура XIII века отстает от немецкой и французской. Национальные школы еще не раз-

виты, итальянцы стремятся подражать мастерам других европейских столиц, но те постоянно уходят вперед.

Другое свидетельство превосходства франко-германского искусства XIII века — сравнение с французскими скульптурами примитивных статуй надгробия Генриха VII из Пизы работы Тино ди Камаино. Без сомнений, голова статуи Христа и голова статуи св. Фомы (1250—1260) с северной башни Реймского собора во Франции своей одухотворенной живостью, каким-то весельем намного превосходят упомянутого скульптора. А ведь от современника Боккачо можно было ожидать большего!

Как видим, французская статуя качественнее, художественнее, хотя и выполнена тоже на полвека раньше итальянской.

При этом франко-германские работы остаются в большой степени примитивными. Включенные в композицию «Врата Адама» юго-восточного портала собора в Бамберге XIII века редкие для готического искусства обнаженные тела неуклюжи, они выполнены чрезвычайно наивно, с застывшими лицами. И хотя находящиеся рядом фигуры императрицы Кунигунды и апостола с крестом наделены человеческими чувствами, все же ритм складок в их одежде очень прост, кудри персонажей решены предельно условно.

Статуя всадника в интерьере собора в Бамберге (1237) и созвучный ему «Король» из Реймского собора того же времени своей однобокой сосредоточенностью прекрасно передают суровые будни рыцарской жизни. Прямолинейность французских и немецких скульпторов приводит к нарочитой эмоциональности «Улыбающегося ангела» с западного фасада собора в Реймсе, статуи ангела в «Благовещении» из Бамберга, а также «Дев мудрых» и «Дев неразумных» (1240—1250) с северного портала этого собора.

Искусственность поз, утрирование эмоционального состояния, общая статичность, скованность робких движений не была преодолена в XIII веке скульпторами Европы.

Зато конные статуи Кангранде делла Скала (1330) из Вероны и с надгробия Мастино делла Скала (1351) отражают дух средневековья, еще не потревоженного Ренессансом. И все же выполненные на полвека раньше конные статуи Германии — живее.

С середины XIV века началось расхождение в развитии франко-германской и североитальянской скульптуры, фор-

мирование национальных школ ваяния. Это было связано со значительным сокращением культурных контактов, ограничением передвижения по Европе, вызванных страшной эпидемией чумы «Черная смерть» 1348—1349 годов.

До этого североитальянское искусство находилось под влиянием более развитого франко-германского, чье превосходство происходило по вполне понятным причинам: франко-германский мир имел политический приоритет в Европе. Но в момент сокращения контактов из-за чумы на северную Италию стало оказывать более сильное влияние искусство Византии и южной Италии, многие образцы которого ныне ошибочно относят в глубокую древность.

В дальнейшем быстрое развитие итальянского искусства этого периода историки приписали тому, что итальянцы отыскали чудесные античные скульптуры и стали им подражать. На самом же деле расширение художественного кругозора, вовлечение в сферу культурных интересов новых регионов привело к тому, что уже в начале XV века скульпторы и художники северной Италии превзошли по мастерству своих немецких и французских коллег.

Скульптурная группа «Четверо святых» (1415) Нанни ди Банко по расположению и композиции напоминает еще статуи с порталов готических соборов XIII века, но фигуры наполнены большим психологизмом. Они величаво спокойны, лица серьезны, эмоциональность присутствует в скрытой форме. Его же «Евангелист Лука» (1408—1415) отличается благородством, задумчивостью, естественностью позы.

В отличие от итальянских, скульптуры немецких мастеров, например «Оплакивание» (1400) и другие, поражают болезненной эмоциональностью, подчеркнутым натурализмом, оригинальностью в трактовке складок одежды. В Германии XV века главной остается задрапированная, одетая фигура. Итальянские же мастера старательно изучают анатомию, используют в скульптурах мотив обнаженной фигуры. У итальянца за одеянием чувствуется живое тело, в немецкой скульптуре как бы оживляется само одеяние, диктуя телу движение.

При всей несхожести итальянской и немецкой школ очевидно, что эти произведения принадлежат одной исторической эпохе.

Однако немцы остаются неумелыми в изображении обнаженного тела и через сто лет. Примером тому — фигуры Адама и Евы Тильмана Рименшнейдера (1491—1493). Даже Лукас Кранах в таких картинах, как «Венера и Амур» (1506—1509) и «Адам и Ева» (1537) не продвинулся вперед в этом направлении. Можно предположить, в этом сказывался и протест против возвышенности католического искусства XVI века. Хотя методы более художественного изображения тела уже наработаны, художники — как, например, Ян Госсарт в картине «Грехопадение. Адам и Ева» (1520), продолжают придавать фигурам подчеркнуто-утрированные движения.



Римменшнейдер. Ева. XV век. Германия

Ситуация поменялась: теперь франко-германские мастера отстают от итальянских.

Болезненные тенденции с еще большей силой дают знать о себе в творчестве Матиса Грюневальда, в алтаре монастырской церкви св. Антония. Его «Оплакивание Христа» (1512—1516) и «Мертвый Христос» (1526) Россо — два полюса католического искусства.

«Изенгеймский алтарь» Грюневальда — вершина поздней средневековой немецкой живописи. Но можно сказать, в рамках германского искусства он хорош не потому, что хорош, а потому, что германский и сделан в ином ключе, нежели итальянские работы. Определенный застой, некая «болезненность» творчества здешних мастеров в XV веке — следствие культурной самоизолированности Германии этого времени. Стремление к этническому самоосознанию процесс естественный, приведший повсеместно к созданию национальных школ, но первоначально это выразилось в германских землях именно в самоизолированности, возвышении «своего» против «чужого».



Лейнбергер. Мария. XVI век. Германия

В таких скульптурах, как «Мария» (1437) из церкви в Ландсберге Ганса Мульчера, «Мадонна» из алтаря собора во Фрейзинге (1443) Якоба Кашауэра, «Мария» из алтаря в Блаубойрене (1483—1494) Григора Эрхарта, «Мария с младенцем» (1515—1518) Ганса Лейнбергера сила художественной традиции оказывает отрицательное действие на мастерство. Приземленность образа преодолевается в какой-то степени лишь к концу XV века.

Немецкие скульпторы и в 1480-х годах оставались в сетях средневековой схоластики, что видно на примере Эразма Гессера. Вымученные движения, уродливые ступни ног, покатые плечи, превращающие фигуры Марии и Иоанна лишь в подобие человеческих тел, говорят об «отсутствии благородства и высокой души» (Стендаль).

Причудливо расписанная «Мария» (1515—1518) Ганса Лейнбергера, с печально-мечтательным взором, S-образно изогнута подобно готическим статуям, но она скорее напоминает немецкую герцогиню времен Реформации, чем небожительницу. Северное Возрождение, ярким представителем которого был Альбрехт Дюрер, сдержано в своем развитии в силу целого ряда политических причин.

Алтарь из монастыря в Цветле (1516—1525) так же далек от «Сикстинской мадонны» Рафаэля, как и византийские мозаики VI века из церкви св. Виталия в Равенне. Говорить здесь о духовной активности действующих лиц значит смеяться над здравым смыслом.

В искусстве рельефа немецкие скульпторы XV века свободно создают сложные многоплановые композиции, такие

как «Тайная вечеря», «Моление о чаше», «Взятие Христа под стражу» Фейта Штосса (1499). Однако их многофигурность, традиционная для средневекового искусства, иного характера, чем в рельефах итальянских мастеров Гиберти, Донателло, Франческо ди Джорджо.

Немцы избегают сложных пространственных построений, можно предположить, что они познакомились с научной перспективой на сто лет позже северных итальянцев. Фигуры на рельефах Штосса сгрудились на небольшом пространстве, им тесно, и мы можем видеть это также и на створках «Гентского алтаря» Ван Эйков (1432), и на картине Иеронима Босха «Несение креста» (1515—1516).

Алтарь с «Поклонением младенцу» (1520—1523) Фейта Штосса включает в композицию весьма осторожные попытки изобразить пейзаж, что довольно странно. В то время пейзаж был исключительной прерогативой живописцев и включался в композиции только как один из элементов. Справедливости ради надо сказать, что и у живописца Дюрера мы не найдем таких пейзажей, как у Питера Брейгеля в 1560-х годах, после которого произошел поворот к чисто пейзажной живописи.

Идеальные образы мужчины и женщины с гравюры Дюрера 1504 года, послужившие примером для «Нептуна и Амфитриты» Яна Госсарта (1516), полнее выражают себя в величественных образах королей Артура и Теодориха, графа Альбрехта Габсбурга, герцогини Кунигунды и Цимбурги Мазовской (1512—1516) из дворцовой церкви Инсбрука.

Со временем творческие контакты между регионами Европы возобновились. В творческих замыслах итальянцев, например, Антонио Риццо в его «Адаме» и «Еве» (1485) из дворца Дожей в Венеции, опять сказывается франко-германское влияние.

Вера католиков эпохи Возрождения позволяет Жану Фуке использовать яркое декоративное решение с красными и синими ангелами в «Мадонне с младенцем» (1450). Чувственность сексуального оттенка в этом произведении причудливо переплетена с холодной отстраненностью позднесредневекового искусства.

Эти черты характеризуют живопись школы Фонтенбло начала XVI века, например, картину «Герцогиня де Виллар и Габриэль д'Эстре», выполненную в стиле Клуэ.

*Штосс. Поклонение младенцу.
XVI век. Германия*

Двустороннее влияние североитальянского и франко-германского искусства приводит к интересным, порой неоднозначным результатам. Но надо определенно признать, что сходство североитальянского искусства с греко-римским тысячелетней, а то и двухтысячелетней давности теперь гораздо больше, чем с современным ему немецким искусством.

Итальянское и античное искусство

Я уже несколько раз показывал синусоиду, или «гармошку» веков, по девяти линиям которой легко найти совпадения стилей разных видов искусств. Пришла пора усложнить синусоиду. Дело в том, что некоторые исторические эпохи — например, Римская — вписаны в историю с иным шагом, со сдвигом относительно стандартной греческой схемы на четыре с половиной века. Причем, когда, по мнению историков искусства, Римская империя «загнивала», но до перехода Рима под власть Одоакра и затем Византии, происходит явный сбой в развитии искусства. В результате III век н. э. разложился на три линии регрессного характера.



Стена Аврелиана в Риме. III век. Рим

Левая нисходящая ветвь стандартной «греческой» синусоиды здесь как бы обрезана, потому что она уж не такая стандартная и даже вовсе не греческая, а египетско-критская, но об этом поговорим позже. А пока вернемся к теме этой главы, сравнению североитальянского искусства с античным греко-римским, учитывая эту дополнительную сложность.

Вот как развивалась история итальянского Возрождения, по мнению Стендаля (1783—1842), автора не только всемирно известных романов, но и таких работ, как «История живописи в Италии»:

«У Николо Пизано явилась мысль подражать античности. Чимабуэ и Джотто начали копировать природу. Брунеллески дал перспективу. Мазаччо воспользовался всем этим... и внес в живопись экспрессию. После него внезапно появляются Леонардо да Винчи, Микельанджело, Фрате и Андреа дель Сарто».

В XII веке греческими мастерами были выполнены обширные мозаичные циклы в Венеции и на Сицилии. Таким образом, Италия средневековой поры обладала высокими живописными традициями. Однако новые тенденции (мода на античное) наметилась прежде всего в скульптуре, а не в живописи. Николо Пизано, выходец с итальянского юга, принес оттуда эту моду в города средней Италии.

«Николо Пизано... выработал в себе стиль, имеющий много общего со стилем хороших античных статуй, особенно в лепке голов и манере передавать складки одежды» (Стендаль).

Этот свой стиль Пизано, похоже, вырабатывал, учась исключительно у давно умерших антиков. Современных ему учителей-скульпторов он в Южной Италии и Сицилии не нашел бы. Ныне искусствоведы плохо представляют себе, что за скульпторы работали в Палермо. Стендаль отмечает, что и о живописи в Неаполитанском королевстве сказать нечего. Так что, к сожалению, о скульптуре и живописи Южной Италии не только предшествующего Возрождению периода, но и самой эпохи Возрождения нам почти ничего не известно.

Однако напомню, что в средние века Южную Италию называли «Великой Грецией», значительная часть населения была греческой, а феодальные государства на территории Греции, наоборот, рассматривались как колонии южно-итальянских правителей.

Так был ли Николо Пизано уникальным явлением для искусства Южной Италии? Или стиль всех южно-итальянских скульпторов свидетельствует о «вдруг вспыхнувшем» интересе к греческой античности? Или, наконец, рассмотрим версию, что первоначальная «античность» была выработана непосредственными предшественниками Пизано, скульпторами XI—XIII веков, да и сам он — тоже «антик», перешедший с юга на север Италии?

На юге Италии, хоть и жили здесь грекоговорящие люди, носители греческой культуры, все же владычествовали выходцы из европейских княжеских домов (Фридрих Гогенштауфен, Карл Анжуйский и др.), не имевшие тесных связей с остальной Европой и не очень озабоченные ее делами. Европейцы XI—XIII веков имели интерес и в Греции, и на Балканах: через эти земли они совершали крестовые походы, так мало того, устроили здесь модные курорты. И уже в конце этого периода истории крестоносцы Европы установили над Грецией и прилегающими землями свое военное и политическое господство.

О предшествующем периоде (VI—X век) вот что сообщает историк Ф. Грегоровиус в своей «Истории города Афин в средние века»:

«Что касается собственно города Афин, то его судьбы в эту эпоху (средневековье) покрыты таким непроницаемым мраком, что было даже выставлено чудовищнейшее мнение, которому можно было бы и поверить, а именно, будто Афины с VI по X век превратились в необитаемую лесную поросль, а под конец и совсем были выжжены варварами».

«Город обезлюдел, обеднел, его морское могущество и политическая жизнь угасла так же, как жизнь и во всей вообще Элладе... Славу же за современным (средневековым) городом обеспечивают не столько мудрецы, сколько торговцы медом». «Мы не имеем фактических доказательств в пользу существования в Афинах ни школ, ни общественных библиотек. Тот же мрак покрывает гражданское устройство города Афин в данную эпоху».

«Ни история, ни предание не нарушают для нас безмолвия, окутывающего судьбы достославного города. Это безмолвие настолько непроницаемо, что тот, кто исследует следы жизни знаменитого города в описываемые столетия, радуется, словно открытию, когда натыкается хотя бы на ничтожнейшие данные, вроде приводимых в "житии" св. Луки о том, что чудотворец посетил Афины».

С. И. Валянский и Д. В. Калюжный замечают по этому поводу: «Отчего же такое «безмолвие»? Да оттого, что греческие хронисты средневековья (Фукидид, Ксенофонт и другие) вместе со своими хрониками и всей историей были «выкинуты» на столетия и столетия в прошлое!.. Кстати, «Фукидид» в переводе значит «подаватель кадила», дьячок — откуда такое имя у древнего грека?»

Затем эту дикую, «необитаемую» землю взялись окультуривать пришельцы из Западной Европы.

В 1204 году крестоносцы направили свой удар на Константинополь. Византийская империя была разгромлена. На ее землях итальянские и французские захватчики образовали так называемую Латинскую империю. На греческом архипелаге были созданы республики венецианского типа; материковая Греция досталась французам. И хотя Латинская империя пала уже в 1261 году, когда сторонники православия вернули себе Константинополь, сама Греция оставалась протекторатом еще долгое время. Так, Ахайское княжество на Пелопоннесе просуществовало под культурным европейским влиянием и протекторатом Западной Европы двести двадцать семь лет.

В Эстивах стоял прекрасный, покрытый фресками замок, в котором, как полагают некоторые исследователи, «творил граф Сент-Омер (Sent-Homer), автор героических поэм о былых войнах и о дальнем, полном приключений плавании крестоносцев под водительством отважного царя Итаки Одиссея... Он писал на старофранцузском языке, но греческий тоже был в ходу».

Ф. Грегоровиус: «Новую историю для Греции открыли именно латины, и новая история эта оказалась почти такой же пестрой, как и древняя... Венецианские нобили, жаждавшие приключений, пустились в греческие моря, изображая из себя аргонавтов XIII века... При дворе Феодора II жил знаменитый византиец Георгий Гемист (Плетон), воскресший античный эллин».

Но, точно так же как и греческая история VI—X веков, история франкских крестоносных государств на территории Греции тоже имеет громадные пробелы из-за «недостаточности исторических документов». Это просто поразительно!

Всем всё известно об истории «древней», но совсем неизвестно, что было вслед за ней, и лишь немного — что было непосредственно перед «возрождением» этой «древности»! В современной десятитомной «Всемирной истории» событиям в средневековых Афинах уделено лишь три строки мелким шрифтом в сноске. И десятки страниц — истории «Древней» Греции!..

После того как к власти в Константинополе пришли турки (в 1453 году) Греция вообще выпала из сферы интересов Европы. История ее мифологизировалась, а хронология, составленная Скалигером, закрепила миф. Если же перейти от мифа к реальности, то скажу вам вот что: развитие искусства — процесс последовательный, и Николо Пизано, конечно, непосредственно учился у античных «древнегреческих» мастеров и продолжал развивать их творчество. Только этим объясняются стилистические параллели между его произведениями, и работами якобы «древних», а на деле — современных ему художников.

Рельефы кафедры баптистерия в Пизе работы Николо Пизано отличает усложненность композиции при ясной объемности форм каждой отдельной фигуры, четкий ритм складок в одеждах евангельских персонажей. Эти произведения 1260 года (линия № 5) действительно схожи с рельефами алтаря Гнея Домиция Агенобарба сотого года до н. э., или с надгробной стелой «Супружеская чета» середины I века до н. э. из Капитолийских музеев (линия № 5 «римской» волны).

Никто не знает, какие «античные скульптуры» были знакомы Николо — Стендаль упоминает саркофаги, находившиеся в Пизе,— но его стиль напоминает надгробие Ктесилея и Феано из Афин якобы IV века до н. э., а также метопы храма Геры в Селипунте V века до н. э. и статую Зевса с восточного фронтона храма Зевса в Олимпии (линии № 5 и 6 «греческой» синусоиды). Разница только в том, что некоторые метопы выглядят более архаично, хотя в целом греческие скульпторы свободнее владеют материалом, их работы отличаются более раскованной передачей обнаженного тела, усложненным ритмом складок одежд при большей ясности и чистоте композиций. То есть надо понимать, что они изготовлены одновременно, но в разных странах.

Стилистическое совершенство таких простых композиций, как «Процессия девушек» или «Стоящие мужчины» (фрагменты зофора восточной стены Парфенона) работы неизвестного скульптора круга Фидия (440—435 до н. э.),

еще недоступно Николо Пизано. Но я уже отмечал, что Фидия «поместили» в V век до н. э. совершенно зря; ведь получается, что он никаким образом не повлиял на развитие искусства в самое ближайшее к нему время, до его уровня художники дошли только двести — триста лет спустя.

Для примера: Н. И. Кибальчич и С. П. Королев оба «сиживали» в тюрьме и оба занимались в камере разработкой реактивной техники. Наука от одного до другого развивалась прогрессивно. Однако, вспомнил ли бы кто-нибудь о Кибальчиче, если бы он рисовал свои «ракетные» откровения ПОСЛЕ того, как Королев запустил ракету в космос? Так вот, Фидий в V веке до н. э.— это все равно что Королев в XVII веке н. э.

Возвращаясь же к истории Николо Пизано, скажу, что он, как и идущий вслед за ним Арнольфо ди Камбио в «Мадонне с младенцем» и аллегорической фигуре с фонтана в Перудже (1280), только приближаются к стилистике греко-римской скульптуры.

«Надо ли говорить, что приблизиться к античному искусству он так и не смог. Его слишком укороченные фигуры, его запутанные благодаря изобилию персонажей композиции говорят скорее о затраченном труде, чем об успешности этого труда» (Стендаль).

Стоило бы задаться вопросом: кто у кого учился, Николо Пизано у скульпторов «круга Фидия», или же наоборот. Но рассмотрение таких вариантов возможно, только если отказаться от традиционной хронологии.

Рельефы кафедры собора в Пизе работы Джованни Пизано 1300 года менее схематичны, сложнее по композиции, но страдают тем же недостатком, что подмечен Стендалем у его отца: запутанностью, граничащей с вычурностью. Это совершенно не свойственно греческой скульптуре, которая даже при передаче сложных разнообразных движений сохраняет композиционную простоту, но зато характерно «более поздней» римской скульптуре (вспомните «римскую» волну нашей синусоиды). О простоте греческой и вычурности римской скульптуры можно судить, сравнивая фризы Мавсолея в Галикарнасе 350 года до н. э. с запутанными, трудно воспринимаемыми рельефами колонны Марка Аврелия в Риме (180—190), или саркофаги с изображением мифа об Оресте (130—135) с «Битвой с галатами» (160—170).



Пизано Н. Рождество. XIII век. Италия

«У Джованни Пизано помощником... и учеником был некий Андреа Пизано, который, поселившись впоследствии во Флоренции, украсил статуями собор и церковь Сан-Джованни. Андреа создал знаменитую школу, из которой вышли Донателло и Гиберти» (Стендаль).

Мадонну с младенцем из Орвьето (1340) работы Андреа Пизано отличает от подобных работ Джованни «Мадонна делла Чинтола» (1312) и «Мадонна с младенцем» из Падуи (1305) стремление к пластической лепке вместо графической прорисовки. Фигура становится подвижной, подчеркнут хиазм (изображение человеческой фигуры, опирающейся на одну ногу). За одеяниями девы Марии и младенца Христа чувствуется тело, а руки и головы изваяны очень убедительно.

Это напоминает мастерство Поликлета, хотя Андреа не так виртуозен, как грек в его «Раненой амазонке» (440 до н. э.), и ближе к статуе Авла Метелла 100 года до н. э.

Сходство между «Мадонной с младенцем» (1296—1302) Арнольфо ди Камбио и такими «древними» произведениями, каковы этрусская скульптура «Голова мальчика» и так назы-



Пизано А. Мадонна с младенцем. XIV век. Италия

ваемый «Капитолийский Брут» III—II веков до н. э., а также с «Мужской головой из Фьезоле» II века до н. э. очевидно.

Сравнение же «Мадонны с младенцем» Арнольфо (конец XIII — начало XIV века) с «Портретом девушки» с Виллы Альбани или со статуей Ливии из виллы Мистерий в Помпеях (конец I века до н. э.— начало I века н. э.) наводит на мысль, что статуи были изваяны с одной модели, сначала девушки, а потом женщины, располневшей после родов. Сходство психологического состояния потрясающее. Их сближает не только инкрустация глаз, но общность в способе передачи эмоционального состояния.

Здесь вслед за Стендалем мне следует перейти к живописи XIII—XIV веков, в том числе к мозаике. Дело в том, что у мозаики этого периода, похоже, совсем иная история, нежели у скульптуры. Они как будто бы развивались, ничего не зная друг о друге. Скульптура опиралась на «античный» опыт, мозаика же «выполняла» задачи религиозного просвещения. Между тем мы можем легко сравнивать росписи античного Рима с мозаиками средневековой Италии и Византии. При таком сравнении видно, что эти произведения разных веков находятся на приблизительно одном художественном уровне. Они явно очень близки, а разница объясняется причинами географическими. Сицилия в культурном отношении стояла выше Рима. Можно смело сделать вывод, что «древние» римские росписи выполнены в XIII веке н. э.



Статуя Ливии. I век до н. э.—I век н. э. Рим

По поводу мозаик собора св. Марка в Венеции (XIII век) Стендаль писал: «Мозаики были выполнены константинопольскими греками. Эти художники, отвратительные произведения которых сохранились еще до нашего времени, послужили образцом для итальянских ремесленников, изготовлявших мадонн для верующих всегда по одному и тому же шаблону, изображая природу лишь для того, чтобы ее искажать». Эта работа действительно беспомощна. В том же стиле выполнены мозаики на юге Италии в Монреале и Палермо. Но мозаика пола Базилики епископа Феодора в Аквилее IV века еще хуже. Ужасна и голова гладиатора из терм Каракаллы; все эти произведения — одной линии веков, № 5.

Но мозаика «Христос — солнечное божество», изображающая Спасителя на колеснице Аполлона 270—275 годов, «Сельские работы» из Шершеля III века, «Осень, жертвоприношение» из виллы Константина в Антиохии (330), «Охотники с пойманным вепрем» с Сицилии того же года, «Добрый пастырь» из Базилики Феодора IV века уже показывают стремление авторов к передаче различных действий, внимательном отношении к мелочам, их пристальный интерес к природным явлениям. Они изготовлены раньше беспомощных работ XIII века (если следовать традиционной хронологии), но одновременно, хоть и в разных местах, если посмотреть на стандартную «греческую» синусоиду: это та же линия № 5.

А мозаики «Гимнастки» (Сицилия, ок. 350) и «Состязание в питье между Вакхом и Геркулесом» из Антиохии III века, я бы сказал, предвосхищают «Дионисийские мистерии» из Помпей и «Брачную церемонию» с Эквилинского холма в Риме, хоть те и датированы I веком до н. э., как и мозаика «Пейзаж в долине Нила» из святилища Фортуны

Примигении в Палестрине. Кстати, «Гимнастки» являют нам единственный в искусстве того времени случай изображения женщин в «открытом купальнике». А по стилю эти мозаики III и IV веков имеют много схожего с работами греческих мастеров XII—XIII веков в соборе Сан-Марко «Геракл и кабан», «Св. Георгий», «Архангел Гавриил», «Геракл и олень» и также «История Ноя и всемирного потопа», «История Моисея» и другими.

Манера исполнения и тех и других произведений ближе к графической, чем к живописной. Различен подход к изображению одежд, композиции греков более схематичны, однако в неуклюжести поз, непропорциональности фигур, примитивной трактовке чувств, а точнее, в наивном отсутствии эмоций как таковых, есть много общего.

Все эти качества присущи и итальянской живописи XII века. Она, как и должно быть, предвосхищает в своем развитии мозаику — но только в том случае, если мы это развитие будем прослеживать по «линиям веков», а не по традиционной хронологии. Если же оставаться в рамках обычных представлений, то вывод получится, как у Стендаля, рассуждающего о живописи Италии XII века (линия № 4): «Что касается живописи, она оставалась далеко позади мозаики, а тем более скульптуры». Вывод неверный, если следить по линиям веков.

Динамика развития художественных начал по нашим «линиям веков» одинакова. За один и тот же промежуток времени «римские» и средневековые художники достигли одинаковых успехов. Стендаль о произведениях живописи начала XIII века пишет:

«...Фигуры меньше натуральных размеров, рисунок ужасающе сух, пальцы — необыкновенной длины. Тем не менее в лицах видно выражение скорби, умело переданы складки одежды, видна тщательная работа над обнаженными частями тела, значительно превосходящая искусство греческих мастеров той эпохи... заметны некоторые признаки светотени, и все произведение в целом лишь своими пропорциями уступает распятию... которое приписывается Чимабуэ».

Описывая «Мадонну со святыми» Чимабуэ (1285), Стендаль замечает: «Рисунок у него менее, чем у предшественников, изобилует прямыми линиями; одежды имеют складки». Но и работы Чимабуэ, и фреска другого мастера того же времени Каваллини «Страшный суд», и мозаика «Благовещение» из Санта Мария ин Трастевере мало чем отличаются



Чимабуэ. Мадонна со святыми. XIII век. Италия

от мозаики IV века из мавзолея Константины «Вручение Моисею скрижалей завета». Каваллини предпочитает изображать фигуры без движения, руки удаются ему еще плохо, хотя он и стремится к передаче светотени.

Аналогов такой живописи «античное» искусство оставило мало (они есть, например, на Балканах). Искусство Крита и Ахейской Греции еще не знало светотени, а росписи и мозаики из Помпей превосходят Каваллини, что не удивительно, поскольку они сделаны позже. Сходство с ними мы находим в картинах действительно художника времен Проторенессанса Джотто.

Стендаль: «Разнообразие рисунка в чертах лица, более тщательная отделка конечностей, больше живости в поворотах головы, более удачные движения... У него взялась манера разрезать одежду складками, редкими, простыми, величественными... Знатоки усматривают в этих фресках стиль барельефов Николо Пизано. Вполне естественно предположить, что Джотто их изучал; живопись, которая была еще в пеленках... ничего почти не теряла, идя по стопам своей сестры (скульпторы.— *Авт.*)».

Дальнейшее изучение показывает, что по линии № 6 «античное» искусство обгоняет средневековое. Что это означает в рамках предлагаемой концепции? Означает это, что на юге Италии искусству придавали больше внимания, чем на севере, но происходило это одновременно! Возможно, дело в том, что художники-северяне занимались в основном евангельскими сюжетами, а религиозное искусство менее динамично. Южане же предпочитали светский или сказочный сюжет. Здесь развитие шло более динамично, и как раз такое искусство, не признанное церковью, оказалось «отброшенным» в прошлое. Именно в помпейских росписях мы видим большую композиционную смелость, свободное расположение фигур, непосредственность в передаче движений.

Если сравнивать такие композиции Джотто, как «Сон Иосифа» или «Явление Христа Марии Магдалине» (1305) с росписью «Наказанный Амур» из Помпей 20—30 годов, а «Брак в Кане», эмоциональное «Оплакивание Христа» и даже динамичный «Поцелуй Иуды» с «Дионисийскими мистериями», «Актером, отдыхающим после представления» или сценой из жизни помпейского лупанара, то видно: многого еще не хватает Джотто как художнику!



Брачная церемония. I век. Рим

И здесь он не одинок в своем средневековье. В Помпейской мозаике, изображающей репетицию сатировой драмы, в «Философе» 40 года до н. э. из виллы в Боскореале, в росписи «Младенец Дионис у нимф» из виллы Фарнезина (30—15 до н. э.) присутствует та непринужденность, какой нет ни у Мазо ди Бано, ни у Симоне Мартини, ни у Пьетро Лоренцетти — художников, идущих следом за Джотто.

Стендаль: «Его (Джотто.— *Авт.*) недостатки бросаются в глаза; рисунок у него сух; он старается всегда скрыть под длинными одеяниями конечности своих фигур, и он прав, потому что они плохо ему удаются. В общем, его картины производят впечатление чего-то варварского».

Лишь Амброджо Лоренцетти во фреске «Плоды доброго правления» (1340) и Альтикьери в фресках 1385 года «Мученичество св. Люции» и «Казнь св. Георгия» решают задачи, приближающие нас к живописи XV века, столь схожей с помпейской и вообще южной.

Яркие портретные характеристики, психологическую глубину, свойственные фаюмским портретам: «Портрет девушки» начала III века, «Портрет братьев» II века, «Мужской портрет» I века, а также таким росписям из Помпеи, как

«Портрет супругов» и «Портрет молодой девушки» тоже I века, мы найдем в картинах Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Гирландайо, Антонелло да Мессина, а также у таких скульпторов, как Вероккио, Дезидерио да Сеттиньяно, Лука делла Роббиа, Мино да Фьезоле, Франческо Лаурана, Антонио Росселино.

Здесь я хочу остановиться на моменте, в котором Стендаль ошибался (а вслед за ним и очень многие). Он считал, что античность не знала колорита, светотени и перспективы, поскольку не оставила памятников живописи.

Мы видим на примере «Наказанного амура» или «Брачной церемонии», как прекрасно греко-римские художники владели колоритом, а на примере портретов из Фаюма — насколько им доступна светотень. «Античные» художники изображали и натюрморты, и пейзажи, в том числе и архитектурные.

В русле общепринятых представлений они не дошли до уровня XV века также и в понимании перспективы: якобы избегали изображать дальние планы и широкие пространства, такие как на картинах Гирландайо 1480-х годов, и преклонились бы перед точностью перспективных построений Рафаэля или Тинторетто, если бы могли увидеть их,— но извержение Везувия в 79 году н. э. трагически остановило дальнейшее изучение перспективы в Помпеях и Геркулануме.

На самом же деле, вопреки распространенному заблуждению, «антики» умело использовали перспективу; доказательством служат помпейские фрески I века: роспись дома Лукреция Фронтона, дома Веттиев из Геркуланума, спальни Публия Фанния Синистора по их сложности можно сравнить лишь со «Взятием под стражу апостола Иакова» Мантеньи (1448—1456) или с «Благовещеньем» Карло Кривелли (1486). Перспектива здесь, как говорится, налицо.

Незаслуженно «обделив» антиков способностями понимать светотень и перспективу, знатоки в то же время признают, что в *динамичности скульптуры* южно-итальянцы (или греки?) из Геркуланума не уступали ваятелю из Северной Италии конца XV века Никколо дель Арка. Бронзовая «античная» статуя атлета с тревогой на лице и в позе человека, «обращенного в бегство»,— как бы олицетворение всех несчастных, погибших от извержения вулкана,— отличается от терракотовой группы «Оплакивание Христа» дель Арка



Роспись дома Веттиев. I век.
Рим (Италия)



Гиберти. Бичевание Христа. XV век. Италия

лишь инкрустацией глаз и отсутствием развевающихся одежд. В начале XV века такая динамичность скульптурной композиции еще не известна ни Брунелески, ни Гиберти, ни Донателло.

Здесь уместно поговорить о том, как развивались знания художников об анатомии.

Восточные («Райские») двери баптистерия во Флоренции (1424—1452) поражают сложностью пространственных построений и многоплановыми композициями своих рельефов. В этой работе и в рельефах северных дверей (1404—1425) Гиберти использует такие сложные движения человеческого тела, как «двойной винт» с непринужденностью знающего анатома.

Знание анатомии демонстрирует и Донателло в своем «Давиде» 1430 года. Однако северо-итальянские художники все еще редко обращаются к мотиву обнаженного тела, предпочитая драпировать его широкими величественными

складками, особенно в работе с мрамором. Таков «Иоанн Богослов» Донателло 1408—1415 годов.

Полагают, что Микеланджело первым в самом начале XVI века использовал выразительность обнаженного тела во всей его полноте, но то же самое делали Пракситель в «Гермесе с младенцем Дионисом» (340 до н. э.), или в «Афродите Книдской» (350 до н. э.), или Лисипп в «Апоксиомене» (320 до н. э.).

А знанию анатомии, которое проявил Лисипп, античный автор так называемого «Геракла Фарнезе» (IV век до н. э.), могли бы поучиться даже Микеланджело и Леонардо да Винчи!

Так что не только скульптура, но и живопись подтверждают одинаково блестящее знание анатомии человека и «антиками», и художниками так называемой эпохи Возрождения.

Легко увидеть стилистическое сходство в изображении всадников в разные эпохи. Конные статуи Гаттамелаты (1443—1453) работы Донателло в Падуе и Коллеони (1479—1496) Верроккио в Венеции, разумеется, вторят конной статуе Марка Аврелия (161—180). Все три коня так же безукоризненны, как и кони с собора св. Марка, и если бы не «хронологическая точность» историков, можно сказать, что они выполнены в одну историческую эпоху. Все относятся к линии № 7.

Интересно также, что император Марк Аврелий на коне — единственное (!) изображение такого рода за всю историю античности. Всадников, конечно, изображали на многочисленных рельефах. Но круглая скульптура всадника на коне, сделанная без предшественников и без продолжателей этой художественной «новинки», наводит на серьезные размышления.

Уже говорилось о сходстве античных и средневековых портретных традиций. Теперь следует особо отметить мастерство античных скульптурных портретов, фактическое отсутствие отличий между ними и средневековыми по соответствующим «линиям веков».

Прежде всего такие произведения, как «Портрет старого патриция» I века до н. э., «Мужской портрет» 2-й четверти I века до н. э. из Кьети, «Портрет Веспасиана» 70—80 годов, «Портрет Адриана» 135 года, «Портрет Максимилиана Фракийца» 325 года, «Портрет Филиппа Аравитянина» 245 года,

Гаттамилата. XV век. Италия

Марк Аврелий. II век. Рим



Луций Юкунд. II век. Рим



Бенедетто. Портрет Меллини. XV век. Италия

«Портрет Волкация Миропна» 160—170 годов, «Портрет пожилой римлянки» конца I века поражают своей реалистической убедительностью.

В этом прослеживаются яркие параллели с творениями скульпторов XV века.

Кажутся родственниками Люций Цецилий Юкунд (60) и Пьетро Меллини с портрета Бенедетто да Майяно (1474), Гай Юлий Цезарь (I век до н. э., Ватиканские музеи) и Эразмо де Нарни (Гаттамелата) Донателло, не говоря уже о том, что вполне могли бы быть супругами Юлия Домна (200) и Пьеро де Медичи с портрета Мино да Фьезола (1453).

Одинаково глубока степень раскрытия психологического характера у Антонио Росселино в портрете Джованни Келлини (1456), у Дезидерио да Сеттиньяно в портрете девушки (1460) и у авторов «Сириянки» (160—170) или бюста Сабины (117—135).

Однозначна полнота художественного раскрытия образов у Нанни ди Банко в скульптурной группе «Четверо святых» (1415), которых вполне можно было бы назвать философами, и в «Портрете молодого мужчины» (135—140) из Остии, и «Портрете Антисфена» Деметрия из Алопеки



Юлия Домна. II век. Рим



Мино. Портрет де Медичи. XV век. Италия



Бюст Сабины. II век. Рим



Дезидерио. Портрет девушки. XV век. Италия

1-й половины IV века до н. э. Индивидуальность изображаемых личностей не является самоцелью, как в «Четырех апостолах» (1526) работы Альбрехта Дюрера, здесь присутствуют типизирующие черты. Все эти работы относятся к линиям № 6 и 7.

Жители Апеннин вообще меньше интересуются человеческим телом, прикрывая его тогой, как мы можем это видеть на примере статуи римлянина из храма Геркулеса в Тиволи 70 года до н. э.

У Донателло складки приобретают совсем другой характер, когда он обращается к рельефам алтаря св. Антония в Падуе или кафедры церкви Сан-Лоренцо во Флоренции 1450—1460-х годов. Здесь мелкие складки как бы обтекают тело и напоминают струи льющейся воды, аналогично «Нике, развязывающей сандалию» или «Нимфе источника» V века до н. э.

Предельная усложненность в трактовке извивающихся складок на скульптурах круга Фидия с фронтонов Парфенона в Афинах не имеет повторения в искусстве Ренессанса, и предвосхищает эпоху Барокко. В то же время сложность многоплановых перспективных построений таких рельефов, как «Снятие с креста» (1461—1466), «Чудо с ослом» (1447—1450) работы Донателло или «Бичевание Христа» (1475) Франческо ди Джорджо, не знакома античности. В творчестве греко-римских скульпторов и итальянских художников эпохи Возрождения в равной мере проявляются обобщающие тенденции, хотя в Греции портретный жанр развился меньше, чем в Риме.

Если же перейти от линий № 6 и 7 выше по нашей новой шкале времён, то можно сказать, что в XVI веке (линия № 8) ни одна из величественных голов Греции, ни «Аристотель», ни «Еврипид» (350 до н. э.), ни «Август» (20 до н. э.), ни одна римская статуя, ни «Адриан» не были больше недосягаемым совершенством для северо-итальянских мастеров. А такие шедевры античности, как «Лаокоон» и «Венера Милосская», «Пергамский алтарь» и «Ника Самофракийская», находятся в одном ряду с «Джокондой», «Афинской школой», «Венерой Урбинской» и «Сикстинской капеллой».

Развивалось ли греко-римское искусство дальше? Имеются ли его образцы на линиях № 8 и 9? Да, примером тому может служить афродисийская скульптура, натурализм которой опять находит параллель в творчестве последовате-

лей Рафаэля, Леонардо и Микеланджело. Таковы «Мертвый Христос» Россо Фьорентино, «Мадонна с длинной шеей» Пармиджанино, картины Понтормо и Бронзино.

Трудно, кстати, объяснить тот удивительный факт, что византийские императоры не оставили потомкам своих изображений. Мехмет II, например, позировал Джентиле Беллини или, во всяком случае, заказывал свой портрет, так же поступал и Сулейман I. А из портретов константинопольских императоров XIV—XV веков известен лишь профиль Иоанна VIII Палеолога (1425—78).

Ни Константин Палеолог (1448—1453), ни Мануил Палеолог (1391—1425), ни Иоанн VII Палеолог (1390, регент в 1399—1403), ни Андроник IV Палеолог (1376—1379), ни Матфей Кантакузин (1353—1357), ни Иоанн VI Кантакузин (1341—1354), ни Иоанн V Палеолог (1341—1391 с перерывами в 1375—1379 и 1390), ни Андроник III Палеолог (1325—1341), ни Михаил IX Палеолог (1295—1320), можно подумать, не интересовались настоящим портретным искусством. Я говорю «настоящим» потому, что их изображения в книжных миниатюрах или на иконах вряд ли можно назвать портретами.

Невозможно поверить, чтобы целая плеяда владык в отличие от всех других, даже менее важных, чем они, исторических деятелей XIV—XV веков, отказывалась от услуг художников этого воистину творческого времени. Еще менее вероятно, чтобы художники не желали ваять или писать портреты самых сильных мира сего.

Мы знаем на примере недавней истории, что такое «культ личности». В каждом кабинете висели портреты или стояли бюсты Сталина, Ленина и прочих. В городах ставили громадные статуи из расчета чуть ли не штука на сто тысяч населения. А из числа перечисленных византийских владык многих почитали, как живых богов, и — не ваяли скульптур! Не писали портретов!

Наверняка эти портреты существуют. Но они, волею историков скалигеровской школы, угодили в далекое прошлое, в мифическую, не существовавшую никогда античную даль.

Искусствоведы XIX века и недавнего прошлого изо всех сил пытались найти различия в искусстве античности и эпохи Возрождения. Как видим, таких различий нет.

Франко-германское и античное искусство

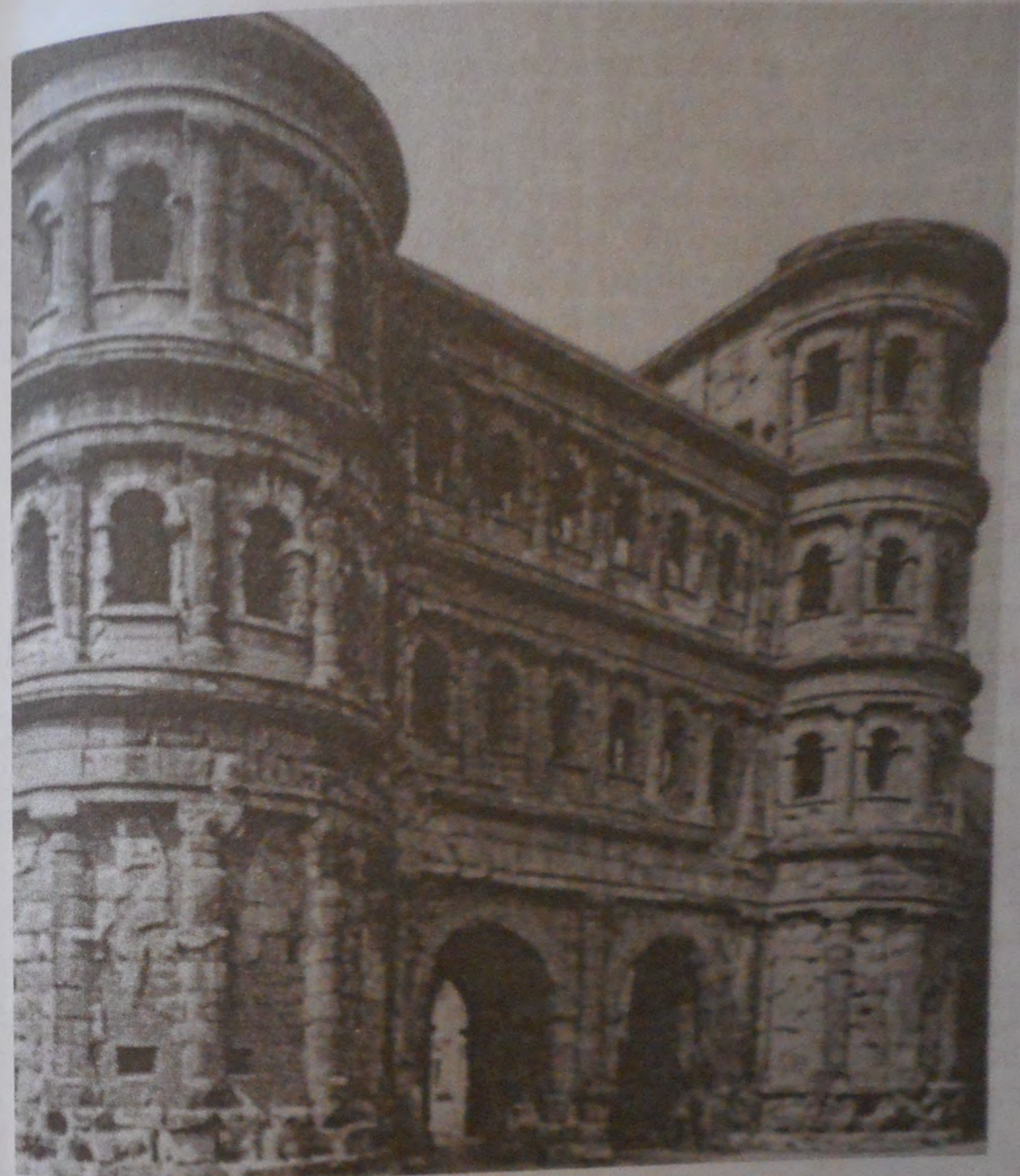
Считается, что немцы и французы не были знакомы с памятниками античности так хорошо, как итальянцы. И поэтому в «возрождении» античности они отставали.

То есть можно подумать, ни один французский или немецкий скульптор или живописец XIII века, то есть времен Крестовых походов и постоянных пилигримств, не совершил хотя бы ознакомительной поездки в Латинскую империю, Афинское герцогство или королевство обеих Сицилий. Не случилось быть среди путешествующих ко Гробу Господню ни одному германскому художнику.

И никто из живших в греческих и балканских протекторатах Европы влиятельных господ — ни Фридрих II Гогенштауфен, ни Генрих I Фландрский, ни Пьер де Куртене, ни Иоанн де Бриень, ни Карл Анжуйский, ни Людовик Бургундский, ни Екатерина Валуа, ни Мария Бурбонская, ни Оттон де ля Рош, ни Готфрид Виллегардуэн, ни Жак де Бо, ни Жак де Сент-Омер,— никто из них или их потомков не приглашал из Европы художников, чтобы воспользоваться их услугами для украшения многочисленных дворцов и замков на греческой, южно-итальянской или византийской земле в течение столетий, с XIII по XV век, если верить традиционной истории. Все эти господа и сотни других «вроде как» были просто грубыми, нецивилизованными вояками и оставались такими на протяжении трех веков.

В это трудно поверить. Историк средневековой Греции Ф. Григоровиус пишет: «Латины чувствовали себя в Греции в полной безопасности, они развили там даже блестящую рыцарскую жизнь и доказательством этому служит большой парламент, который был созван Филиппом Савойским в мае 1305 года в Коринфе».

Наверняка среди блестящего рыцарства были и культурные люди, занимавшиеся искусствами: трудно триста лет сидеть сложа руки и ничего не делать, кроме воинских забав. Конечно же, гостевали у них и соотечественники-художники, которые затем возвращались в Европу, к своим семьям в родные города, и могли привозить слухи о памятниках архитектуры и искусства. Это, в свою очередь, не могло бы не будить любопытства в их согражданах, и авантюристы от искусства неминуемо устремлялись бы по их



Портанигра. III—IV века. Рим (Германия)

следам в дальние страны. Ведь если итальянцы XIII века проявили интерес к разбросанным по их землям колоннам, гробницам и статуям, почему французы и немцы не сделали того же самого?

Наконец, разве немцы и французы не могли ездить в Италию в Пизу, Сиену или Мантую?

Но нам нет нужды вдаваться в догадки, в какой степени были известны немцам и французам образцы «античного» искусства, если мы своими глазами видим, что черты, родственные ему, проявились в немецкой и французской

скульптуре. Причем проявлялись они задолго до появления таких произведений явно «античного» плана, как «Фонтан Аполлона» (1532) работы Петера Флетнера или «Положение во гроб» Адама Крафта (1505—1508), линия № 8.

Посмотрите на греческие статуи VI века до н. э., например, на кору «674», кору «675» (якобы 510—500 до н. э.), кариатиду сокровищ сифнийцев, кору «679» (525 до н. э.), на всадника с афинского Акрополя (560 до н. э.). Застывшие лица, остекленевшие глаза, условная трактовка волос. Таковы же голова куроса из Агриджента, надгробная статуя Крейсоса из Анависоса, «Аполлон Тенейский», статуя Афины с западного фронтона храма Афины Афайи: вместо лиц маска, руки и ноги едва сгибаются, общая одеревенелость.

Ближе к 500 году до н. э. волосы разделяются на косы, в одежде появляется более сложный узор из складок, несущий чисто орнаментальную функцию. Это переход от линии № 4 к линии № 5.

Параллель с искусством Германии конца XII — начала XIII века, то есть по тем же «линиям», напрашивается сама собой. Немецкие скульпторы творили так же: статуя-колонна с «архаической» улыбкой на лице, фигура столь же скована в движениях. Об этом говорилось, с примерами, в главе «Линии № 4 и 5».

Таковы также в XIII веке «Битва архангела Михаила с сатаной», «Церковь» и «Синагога» из Бамберга, «Св. Екатерина» и «Император и Императрица» из Магдебургского собора и другие произведения.

В V веке до н. э. в творчестве скульпторов Греции, так же как и в середине XIII века в творчестве их немецких коллег, намечается отход от привычных штампов. На лицах скульптурных произведений появляется выражение, хотя мимика остается застывшей; вытаращенные глаза постепенно приобретают осмысленность, движения становятся разнообразнее, чуть свободнее, складки одежды постепенно приводятся в соответствие с формами тел.

Это фигуры Георгиевского хора собора в Бамберге, тимпан Княжеского портала того же собора, «Мария», «Ангел», «Климент II» 1-й половины XIII века. Это тимпан «Золотых врат» собора во Фрайберге (1230), апостолы на ограх хора в церкви Либфрауенкирхе, статуя Иоанна Крестителя (1260—1270) из собора в Майссене, статуя «дьякона» в интерьере собора в Наумбурге (1250—1260).



Св. Маврикий и св. Иннокентий. XIII век. Германия

Диоклетиан и Максимиан. IV век. Рим



Синагога. XIII век. Германия



Кора. V век до н. э. Греция

То же самое мы видим и на примере французских скульптур. Сходство перечисленных греческих произведений с «Синагогой» 1220 года из собора в Страсбурге, статуями Марии и Елизаветы на фасаде Реймского собора, «Св. Николаем» и «Папой Римским» 1-й половины XIII века очевидно.

Если сравнить способ изображения бороды и волос у всадника с афинского Акрополя 560 года до н. э., или даже у «Мосхофора» 570 года до н. э. и у «Адама» с юго-восточного портала собора в Бамберге 2-й четверти XIII века, или у головы святого из церкви Сен-Фарен в Мо, трудно представить себе, что французские и немецкие скульпторы не видели греческих изваяний якобы VI века до н. э.

Важно, что и стиль изображения бороды скульптурных изображений постепенно меняется. Это видно на примере «Головы Давида» с портала св. Анны собора Парижской Богоматери и «Статуи пророка» капеллы Тамплиеров собора в Лане конца XII века; у «Посейдона» (круг Агелада) и у «Марсия» Мирона в V веке до н. э.



Адам. XIII век. Германия

«Аполлон Странгфорда» 490—480 годов до н. э. и ангел собора в Амьене; женские фигуры собора в Винчестере, и Шартре 1-й трети XIII века, и «Дельфийский возничий» 470 года до н. э.

Способ изображения глаз, губ, драпировок по-прежнему очень схож. То же можно сказать о статуях «Сидящий старец» с восточного фронтона храма Зевса в Олимпии и «Апостол» с «Врат Адама» из Бамберга, «Перикл» Кресилая (450—440 до н. э.) и «Улисс» (1220—1230) с западного фасада собора в Реймсе. Даже взятые вперемешку, стилистически все они сходны, а иногда налицо и сходство «на лицо».

Как ни отличаются статуя юноши, найденная в море близ Антикиеры и «Граф Дитрих» с западного хора наумбургского собора, или «Афина из Пирея» IV века до н. э. с «Маркграфиней Реглиндой» (1250—1260), однако и здесь и там просматриваются общие законы последовательного развития национальной художественной школы.

Больше раскованности в изображении человеческого тела, а заодно и человеческих эмоций наблюдается в искусстве рельефа. Для греческого искусства это, например, «Рождение Афродиты» (460 до н. э.), «Девушка, играющая на флейте» этого же времени, «Водоносы» с зофора северной стены Парфенона (440—430 до н. э.), «Апоксиомена и мальчик» середины V века до н. э. из Дельф, «Орфей и Эвридика» работы школы Фидия (430 до н. э.), рельеф с базы колонны из позднего храма Артемиды в Эфесе (340 до н. э.). Это — линия № 6.

Мастерство изображения обнаженного тела, а равно и его одеяния в греческом искусстве становится все изощреннее, но то же самое мы увидим, если обратимся к рельефам времени высокой готики, таким как «Архангел Михаил» (1467) из церкви Северикирхе из Эрфурта, надгробия гер-

цога Людовика Баварского (1435) из Мюнхена работы Ганса Мульчера, «Распятие» (1467) Николауса Герхарта, «Поклонение волхвов» с алтаря церкви в Грисе близ Боцена Михаэля Пахера (1471), его же «Коронование Богоматери» (1471—1481) из алтаря церкви в Сант-Вольфганге. Та же самая линия № 6! Движения ставятся пластичнее, меньше схематизма, детали выполнены с большим мастерством.

Точно так же совершенствуется и римская школа рельефа. От примитивности «Надгробия Гессия» 60-50 годов до н. э. и других, сходных с работами Петера Паркера конца XIV века, от простоты рельефов подземной базилики близ Порта Маджоре 2-й четверти I века до изощренности «Апофеоза Антонина Пия и Фаустины» 165 года и рельефов, находящихся ныне на арке Константина 100—120 годов.

Для пластики Германии, так же как для античной, характерна одноплановость на протяжении XV—XVI веков, когда фигуры располагаются по плоскости. Таковы натуралистические работы Антона Пильграма на кафедре собора св. Стефана в Вене, таков алтарь церкви паломников в Мауэре, таков алтарь церкви в Оденсе Клауса Берга.

Лишь во время расцвета северного Возрождения двухмерность рельефной композиции преодолевается в работе Ганса Даукера «Эпитафия Ульриху Фуггеру» (1510), исполненной по рисунку Альбрехта Дюрера, а также в «Грехопадении» мастера IP (1525), где пейзажные решения рельефа не имеют аналогов в античной скульптуре.

Римская и германская скульптура схожи еще больше, чем германская и греческая.

Достаточно сравнить св. Георгия с алтаря церкви в Санкт-Вольфганге (1481) Михаэля Пахера и группу Диоскуров с площади Квиринале в Риме II века, «Коммода в образе Геркулеса» 190 года и «Надгробие рыцаря Конрада фон Шаумберга» 1499 года, выполненное Тильманом Рименшнейдером. И здесь и там присутствует тяжеловесность и образы, полные самодовольной ограниченности. Это работы линии № 7, античная — по «римской» волне.

Здесь можно упомянуть мнение, что искусство Рима впитало в себя противоречивое наследие этрусков, а именно свободную жизненность и расчетливость: «Хотя греческое влияние на цивилизацию этрусков было очень глубоким, все же эти две культуры равно самостоятельны... Вклад этрусков в искусство был отличным от греческого, как бы много они от него ни переняли. Этрус-

ское искусство не тяготеет к передаче идеального, в нем страсть уживается с холодным взглядом на жизнь, есть место натурализму и гротеску» (из книги «Этруски: итальянское жизнелюбие»).

Но франко-германской культуре также свойственны внешняя эмоциональность и внутренняя холодность. Этруски, или, как они себя называли, расены, создали культуру, являющуюся как бы мостиком между греческим (византийским) и западноевропейским искусством. Эта культура проявила себя и в римском портретном искусстве: в статуе Требониана Галла (250—255) и Догматия (325—375), в росписях на религиозные темы, например «Митра с быком» конца II века.

Искусство росписи у этрусков не получило такого развития, как в Помпеях, но этрусская скульптура развилась от столь же архаичных форм, как у греков, до выразительных портретов II—I веков до н. э., вполне сопоставимых с римской скульптурой III—IV веков.

Монументальность богини «Матер-матута» V века до н. э. подчеркивается общей приземистостью и напряженностью позы. Вообще приблизительность пропорций характерна для искусства этрусков. Она сказывается и в росписи гробниц и в изображении супружеских пар, возлежащих на саркофагах. Саркофаг Лартии Сейанти II века до н. э. демонстрирует отсутствие анатомических знаний, бескостность изображаемой фигуры. «Пирующий этруск» также II века до н. э. отличается расплывшейся бесформенностью тела, как и «Возлежащий юноша» с саркофага III века до н. э. Черты лица недостаточно вылеплены, исполнение рук смехотворно.

Отсутствие стремления к передаче идеального человеческого облика сказывается и на скульптуре классицирующего эллинизма. Такова «Голова Малавельта» начала IV века до н. э., «Возлежащий юноша» из Перуджи начала IV века до н. э. Это заметно даже на помпейской скульптуре — в доказательство можно привести бронзовые статуи Геркулеса с сучковатой палицей и Вакха, выливающего вино.

Здесь мы сталкиваемся со странностью датировки этрусского искусства. Лучшие образцы достигнутого скульптурой уровня, например терракотовые крылатые кони, датируются IV веком до н. э. «Юный Юпитер» греко-этрусской работы — II веком до н. э., причем эту работу, вместе с фронтонной композицией «Ариадна и Дионис»,



Саркофаг Лартии Сейанти. II век до н. э. Италия

датируют одним временем с убогим саркофагом Лартии Сейанти.

В целом культура этрусков близка готическому искусству. Об этом говорит тот факт, что сотрудники Британского музея долгое время признавали подлинность изготовленного в 1860 году безобразного саркофага с двумя полулежащими фигурами. Их угловатость вкупе с неправильными пропорциями, кстати, говорят о наличии готических черт в этрусском искусстве.

Так, для этрусской живописи характерны авторская наблюдательность, праздничная яркость красок, текучесть линий, интерес к жизненно трактованному движению при всей угловатости его передачи. Изломанные фигуры весьма приблизительных пропорций, переданные грубыми энергичными контурами, мы видим на росписи «Демон, несущий душу» якобы VI века до н. э., «Авгур и мальчик-слуга», «Борцы» из гробницы Авгуров, «Танцовщица» из гробницы Джокольери, «Рыбаки в лодке» гробницы охоты и рыбной ловли, «Упряжка лошадей» гробницы в Кьюзи тоже якобы VI века до н. э.



Тумулосы. VI век до н. э. Италия

Этруски не знали ни линейной, ни воздушной перспективы. Безличность пирующих пар в росписях гробницы леопардов и гробницы Триклиния V века до н. э., как в гробнице Голини I века, в Орвьето конца IV века до н. э. подчеркнута ритмизированными контурами, декоративной трактовкой одежды. Профили изображаемых людей лишены благородства, но художник пытается точно передать жизненно правдивые движения в «Пирующем» из гробницы Львиц в Тарквинии (520 до н. э.), «Флейтисте» из гробницы Триклиния (470 до н. э.). Но в целом фигуры «Танцующей пары» из гробницы Триклиния прорисованы правдиво, в одежде меньше условности, как и в росписи гробницы Щитов в Тарквинии III века до н. э.

Острота наблюдательности, непосредственного впечатления чувствуется в «Принесении в жертву пленных троянцев» из гробницы Франсуа в Вульчи (II — начало I века до

н. э.), уже достаточно явно перекликающейся с росписями виллы Мистерий в Помпеях середины I века до н. э.

Как уже говорилось, упадок римского искусства историки и искусствоведы объясняют даже не нашествием варваров, как в случае с этрусской культурой, а внутренним «разложением». Причем «разложение» происходит на фоне уже установившегося господства христианской религии.

Но сходное «разложение» мы обнаружим и в христианском Риме в 1525 году: на 53 000 жителей было от 4800 до 6800 проституток, не считая «законных» наложниц.

Папа Иннокентий VIII имел 16 незаконнорожденных детей, будущий папа Лев X стал кардиналом в 13 лет, кардинал Борджа открыто жил со своей семьей, а став папой Александром VI, устраивал в Ватикане оргии; папа Юлий II сам вставал во главе своего войска.

«Ум, суеверие, атеизм, маскарады, отравления, убийства...— писал Стендаль, — всюду пылкие страсти во всей их дикой необузданности — таков XV век».

Но в это время в Риме не было упадка искусств, здесь творили Браманте, Леонардо, Микеланджело и Рафаэль. Мы вновь подтверждаем верность вывода: «синусоида» истории искусственно сконструирована. Ее регрессные ветви просто отображают процессы реальной истории, но со знаком минус. По нашему мнению, принцип ретроградности был специально заложен в хронологию, чтобы подчеркнуть симметричность истории относительно Рождества Христова. Естественно, средневековая хронология должна была отражать средневековое миропонимание.

Линии № 1, 2 и 3

В необходимости пересмотреть наши представления о прошлом был убежден не только Н. А. Морозов (1854—1946), но также и Эдвин Джонсон (1842—1901), Жан Гардуин (1646—1724), Исаак Ньютон (1642—1727) и другие. Роберт Балдауф доказывал в 1902—1903 годах, что не только вся древняя, но и ранняя средневековая история — «фальсификация эпохи Возрождения». Теперь А. Т. Фоменко, напомнив, что именно группа Скалигера-Петавиуса зафиксировала «историческую традицию», составившую основу «современного

учебника» истории, пишет: «...Не исключено, что, хотят этого историки или нет, хронологию истории придется кардинально пересматривать. Астрономические расчеты говорят, что это необходимо. Математические исследования показывают, что это, кажется, неизбежно».

Ф. Гримберг оспаривает выводы как Фоменко, так и его предшественников: «...В исторической науке результаты достигаются посредством кропотливого, порою мучительного анализа, посредством тщательного сравнения и сопоставления; невозможно решать исторические проблемы посредством простых (или даже сложных) математических подсчетов, пусть даже и компьютерных».

Все это так, только где он, кропотливый и мучительный для историков анализ скалигеровской хронологии?

Моя работа, казалось бы, никакого отношения ни к отечественной истории, ни к исторической информатике не имеет. Однако то, чем мне пришлось заняться,— как раз и есть «кропотливый и мучительный» процесс восстановления истории. Мой стилистический анализ большого числа произведений искусства основан на непосредственном впечатлении профессионального художника и практикующего педагога. Пусть скажут: «Вы, художники, ничего не понимаете в истории искусства!» Я могу возразить, что это хронология — вспомогательная историческая дисциплина. А искусство отнюдь не вспомогательная разновидность человеческой деятельности.

Задуманная Скалигером в XVI веке синусоида преобразовалась в XVII веке стараниями его учеников, Дионисия Петавиуса и других. В предыдущих главах вы видели, что сравнение стилей искусства по «линиям веков» этой синусоиды подтверждает вывод об искусственном построении истории. Но были рассмотрены более-менее подробно только линии № 4—7. Теперь вернемся же к началу и изучим искусство по линиям № 1, 2 и 3.

Я не делал этого раньше, поскольку некоторые «странности» истории требуют специального объяснения. Дело в том, что только в XIX веке началось изучение истории Египта, Месопотамии и некоторых других мест, началась более или менее научная археология. В том же веке — начало изучения искусства «первобытного человека» и появление эволюционной теории. Имея уже сложившуюся традиционную хронологию, ученые XIX века были вынуждены в рамках этой традиции искать место для своих находок. Хоть они не имели представления об искусственной «цик-

личности» истории, в целом «закон линий» все же соблюдался, но в некоторых случаях происходили «прыжки».

Изучая произведения искусства Древнего Египта и Древней Греции, легко увидеть, что синусоида истории продлена в глубь веков, вплоть до 4-го тысячелетия «не нашей эры», но — со сдвигом в четыре с половиной века.

Теперь синусоида приобретает такой вид:

«Египетский» сдвиг	Стандартная «греческая» синусоида	Линии веков №	Реальная история
	– I -	- 9 -	XVII
	– II I -	- 8 -	XVI
	– III II -	- 7 -	XV
	– IV III -	- 6 -	XIV
– XXVII -	– XIV – V IV -	- 5 -	XIII
– XXVIII – XXVI – XV -	– XIII – VI V -	- 4 -	XII
– XXIX – XXV – XVI -	– XII – VII VI -	- 3 -	XI
– XXX – XXIV – XVII -	– XI – VIII VII-	- 2 -	X
– XXXI – XXIII – XVIII -	– X – IX VIII	- 1 -	IX
– XXXII – XXII – XIX -	- -	- 0 -	VIII
– XXXIII – XXI – XX -	- -	- 0 -	VII

Рассматривая первобытное искусство в одноименной главе, мы остановились на VI «условном веке», когда происходил переход от неолита к бронзовому веку. Куда первобытное искусство двинулось дальше? Не могло же оно просто так исчезнуть. Теперь, переходя к «египетскому сдвигу» нашей синусоиды, мы обнаруживаем «нулевые линии». Это и есть продолжение нашей «условной истории». Можно сказать, искусство «нулевых линий» относится к VII—VIII у. в.

Как уже сказано, неизбежны несовпадения традиционных датировок с теми, которые реконструируются по «линиям веков». Объяснение тут простое: историю «удревняли», не догадываясь об алгоритме ее построения Скалигером. (Подробнее рассмотрим этот вопрос в главе «Постройка вслепую».) Произведения линии № 1 отличаются тем, что фигуры людей выполнены не-



Статуя женщины. VII век до н. э. Италия


Музыкант. XIII век до н. э. Крит

умело, пропорции частей тела искажены, нет мастерства в передаче движений, во всем видна условная орнаментальность.

Произведения линии № 2 еще мало чем отличаются от предыдущих. Крито-микенская культура датирована историками в полной привязке к египетской хронологии. Ничего самостоятельного в хронологии этой культуры нет. Поэтому здесь тоже немало несовпадений в датировках. Однако, судя по произведениям искусства, можно смело отнести к линии № 1 или 2 такие работы, как фреска «Музыкант» из дворца в Пилосе (XIII век до н. э.).

О произведениях линии № 3 мы уже говорили, но теперь, с примерами из Египта, можем рассмотреть ее еще раз, более полно. Стилистика большинства работ абсолютно одинакова. В это время в рельефах, живописи, миниатюрах чаще всего каждая фигура изображена изолированно (они не перекрывают друг друга). Число поз и ракурсов ограничено, в Египте повторение фигур в одинаковых позах несколько раз подряд — излюбленный прием. Светотень отсутствует. Фон в основном абстрактный.

Если же еще раз обратиться к линии № 4, которая тоже была рассмотрена в одной из предыдущих глав, то можно видеть, как развивалось искусство от линии к линии.

По всем «традиционным» векам линии № 4: XII и V н. э., VI, XIII, XV, XXVI, XXVIII до н. э. налицо равно возросшее, по сравнению с линией № 3, мастерство художников. Фигуры начинают перекрывать друг друга, увеличилось разнообразие поз, улучшилось изображение конечностей, движения более естественные, деталировка одежды более


Евангелист Лука (миниатюра). X век. Франция


Победа евхаристии. IV век. Рим

подробная. Для сравнения можно посмотреть на европейские миниатюры XII века н. э. Оказывается, Египет (и вообще вся средиземноморская культура), в силу своего более раннего развития, опережает континентальную Европу и в области искусства. Впрочем, это видно, если только «сложить» синусоиду.

Мозаику базилики епископа Феодора в Аквилее «Победа Евхаристии» традиционно датируют IV веком н. э., это линия № 5. Основываясь на искусствоведческом анализе, полагаю, на самом деле это работа линии № 1, то есть IX века. Рука художника, причем работающего по заказу сильных мира сего, неуверенна. Мастерства нет, рисунок на детском уровне.

К линии № 1 можно смело отнести и мозаику пола базилики епископа Феодора в Аквилее, которую традиционно относят к IV веку н. э., и деталь крышки этрусского саркофага «Возлежащий», относимого обычно к III веку до н. э. Основание? Руки-крюки, полный примитив изображения.

Культура — язык и письменность, религия, искусство и литература, стереотипы производственного и бытового поведения, особенности жилища, одежды и питания, общественная нравственность и личная этика людей — целый комплекс приемов выживаемости, который складывался веками и тысячелетиями.

В каждой земле мира культура, традиции жизни возникли не просто так, а были обусловлены существующими в этой местности климатом, природными условиями, внешним окружением, численностью и динамикой населения и другими естественными причинами.

Византийское и итальянское искусство

Византийское искусство произвольно датировано историками, и приходится «отслеживать» разнобой по разным синусоидам: по стандартной «греческой» и по «византийской». Например, константинопольская мозаика якобы V века «Мальчик с ослом» — произведение не XII, а скорее всего XIV века. Поэтому она намного лучше, чем другие работы, приписываемые, как и она, V или даже VI веку,— например из Равенны. Хотя и в этом случае можно заметить: мастерское владение светотенью, непринужденность движений — все это отличает подобные произведения от дру-

гих мозаик VI века. Это различие просматривается даже в пределах одного города, Равенны.

Здешнее мозаичное изображение «Юстиниан со свитой» — провинциальное, но уже проторенессансное произведение. В нем наблюдается стилизация «под антику» (в нашей версии — под работы XI—XIII веков), но уже есть элементы светотени и стремление передать портретное сходство. Вот что пишет об этом В. Лихачева:

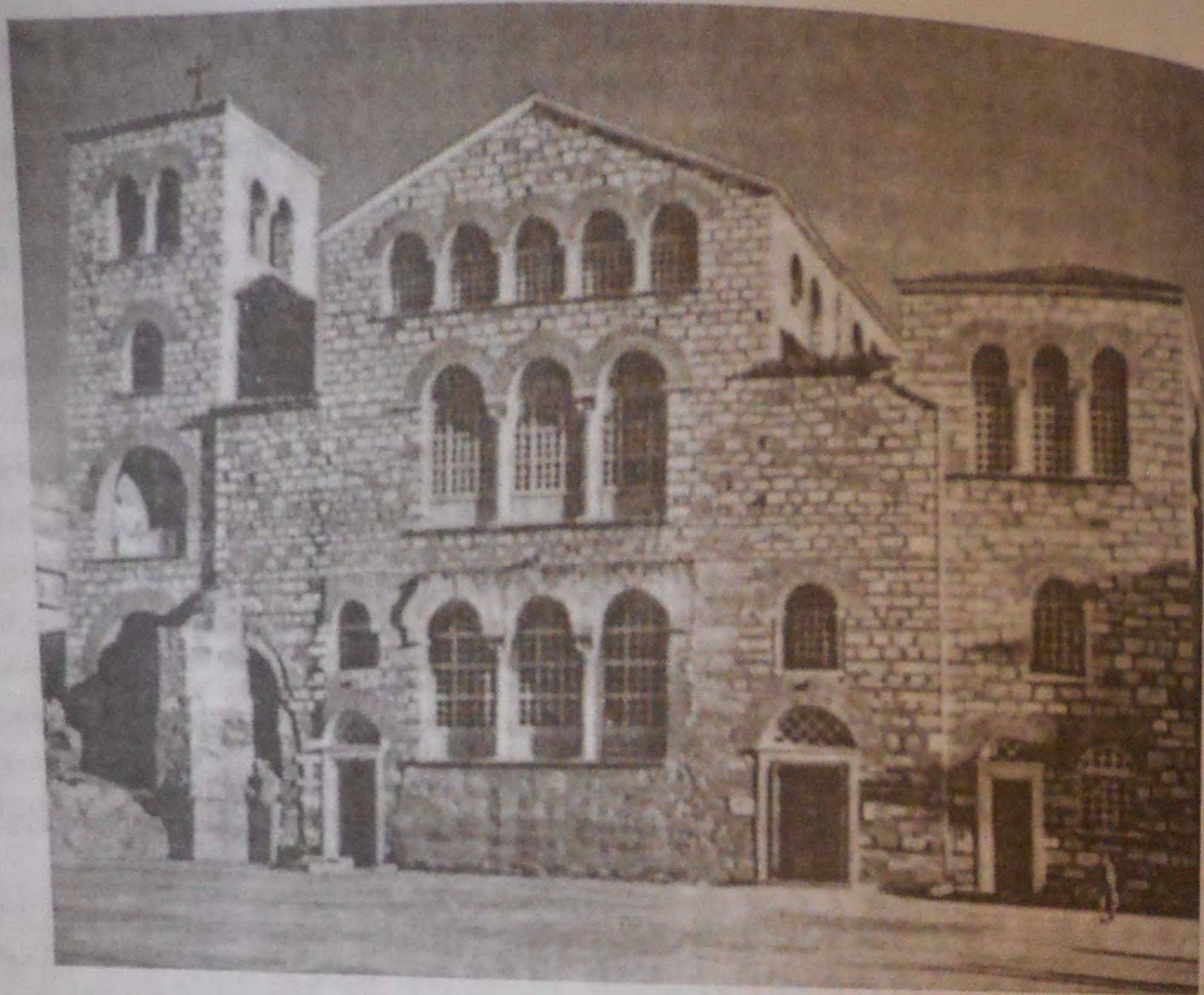
«Епископ Максимиан, встречая императора, держит в руках крест, архидиакон — Евангелие, один из дьяконов — кадило. В изображении лица Юстиниана и особенно епископа Максимиана угадывается явное стремление передать портретное сходство... Уже немолодой, лысый Максимиан представлен много пережившим и суровым человеком».

Стилизация этой работы — того же сорта, что и в литературе, о чем мы писали в предыдущей главе, в частности, когда приводили пример «Ахиллеиды», как стилизации XIV века «под Гомера».

А как же выглядел памятник Юстиниану в самом Константинополе? Этот «круглый» конный памятник, как правило, не упоминают историки, поскольку сейчас его нет, но ведь он был, причем сделанный в стиле XIV века.

Дадим слово испанскому послу Р. Г. Клавихо, посетившему город в начале следующего, XV века. Он сообщает, что на площади перед храмом Св. Софии «высилась удивительно высокая каменная колонна, а сверху на ней — медный конь, огромный и высокий, как бы увеличенный по сравнению с обычным вчетверо. На нем фигура вооруженного всадника, также из меди, с очень большим султаном на голове, напоминающим павлиний хвост... Этот конь, очень хорошей работы, сделан (в позе) готовности к прыжку вниз, с передней и задней поднятыми ногами. Всадник, сидящий на нем, держит правую руку высоко поднятой вверх с открытой ладонью, а в левой у него поводья коня и круглый позолоченный шар. Этот конь и всадник так велики, а колонна так высока, что (на них) нельзя смотреть без удивления. И эта удивительная фигура всадника, поставленного на колонну, говорят, изображает императора Юстиниана, который построил этот монумент и эту церковь и совершил замечательные подвиги против турок».

И речь здесь идет не о VI веке: Клавихо был тут вскоре после XIV века, и до этого века упоминаний памятника нет. К тому же в традиционном «юстиниановом» VI веке еще не было турок; считается, что они появились как серьезная сила не раньше XI—XIII веков. И кстати, в библиотеке сераля сохранился рисунок, сделанный с этого колоссального па-



Церковь св. Димитрия. VII век. Византия (Греция)

мятника в 1340 году: император изображен в рыцарских доспехах, его головной убор украшен длинными перьями. Что касается самого храма св. Софии, около которого стоял монумент, то, видимо, Юстиниан не возвел его впервые, а перестроил в этом же XIV веке, так как в нем сохранились мозаики более раннего времени.

Кстати, Р. Г. Клавихо сообщает, что в его время и развалины Трои нетрудно было найти (через три тысячи лет, если верить историкам):

«Прямо против (пролива) находился знаменитый город Троя, от которого остались разрушенные здания и остатки обвалившихся стен, показывающие их направление, и обломки крепостных башен. Все эти развалины замков, стен и зданий указывали на местонахождение города».

Так, спрашивается, какой же город с таким трудом через несколько сотен лет раскопал на холме Гысарлык Г. Шлиман? Из каких вообще соображений он объявил, что найденное им — Троя? Похоже, оснований для подобного вывода у него не было, кроме страстного желания прослыть «открывателем» древней Трои.

Посмотрим, как представляли себе искусство, которое приписывают теперь «древним», в том же XV веке, когда Клавихо ездил по Византии. Итальянский гуманист Марсилино Фичино пишет:

«Зевксис так изобразил виноград, что к нему стали подлетать птицы. Апеллес так изобразил кобылицу и самку собаки, что оказавшиеся поблизости кони ржали, а псы лаяли. Пракситель изваял в одном индийском (!) храме из мрамора Венеру до того красивой, что она едва ли сохранилась нетронутой и неоскверненной видевшими ее похотливцами из числа зрителей. Используя познания в математике, Архит из Тарента сделал деревянного голубя и, накачав его воздухом, запустил, и тот полетел. Как сообщает Меркурий (Гермес Трисмегист), египтяне создавали изваяния богов, говорящие и двигающиеся. Архимед из Сиракуз сотворил небо из меди, на котором все движения семи планет совершались доподлинно так, как на небе, и само оно вращалось, как небо. Не говорю уже о египетских пирамидах, римских и греческих постройках, металлургических и стеклодувных мастерских».

Похоже на то, что Фичино описывает не «древность», а последние достижения не только искусства, но и науки, и техники своего времени. И здесь опять надо говорить о стилистике.

Ребенку, несомненно, легче рисовать фронтально стоящие фигуры, а если он рисует сидящую фигуру, то располагает ее в профиль, как мы видим это в египетском искусстве. Не менее примитивны византийские изображения, мастерство исполнения которых, как я уже писал, до IX века снижалось, а затем пошло на подъем.

К самым примитивным изображениям византийской эпохи относятся мозаики VIII—IX веков «Богоматерь с младенцем Христом» (после 787 года) из церкви Успения в Никее, «Богоматерь с младенцем» из церкви св. Софии в Салониках и «Богоматерь и ангелы» (фигуры, изображенные вполоборота, особенно неудачны), «Вознесение» ок. 843—885 годов там же, «Богоматерь с младенцем», «Архангел Гавриил» (867) в константинопольском соборе св. Софии, «Иоанн Златоуст» и «Игнатий Богоносец» конца IX века там же, «Император Лев VI перед Христом» (886—912) и «Император Александр» (912).

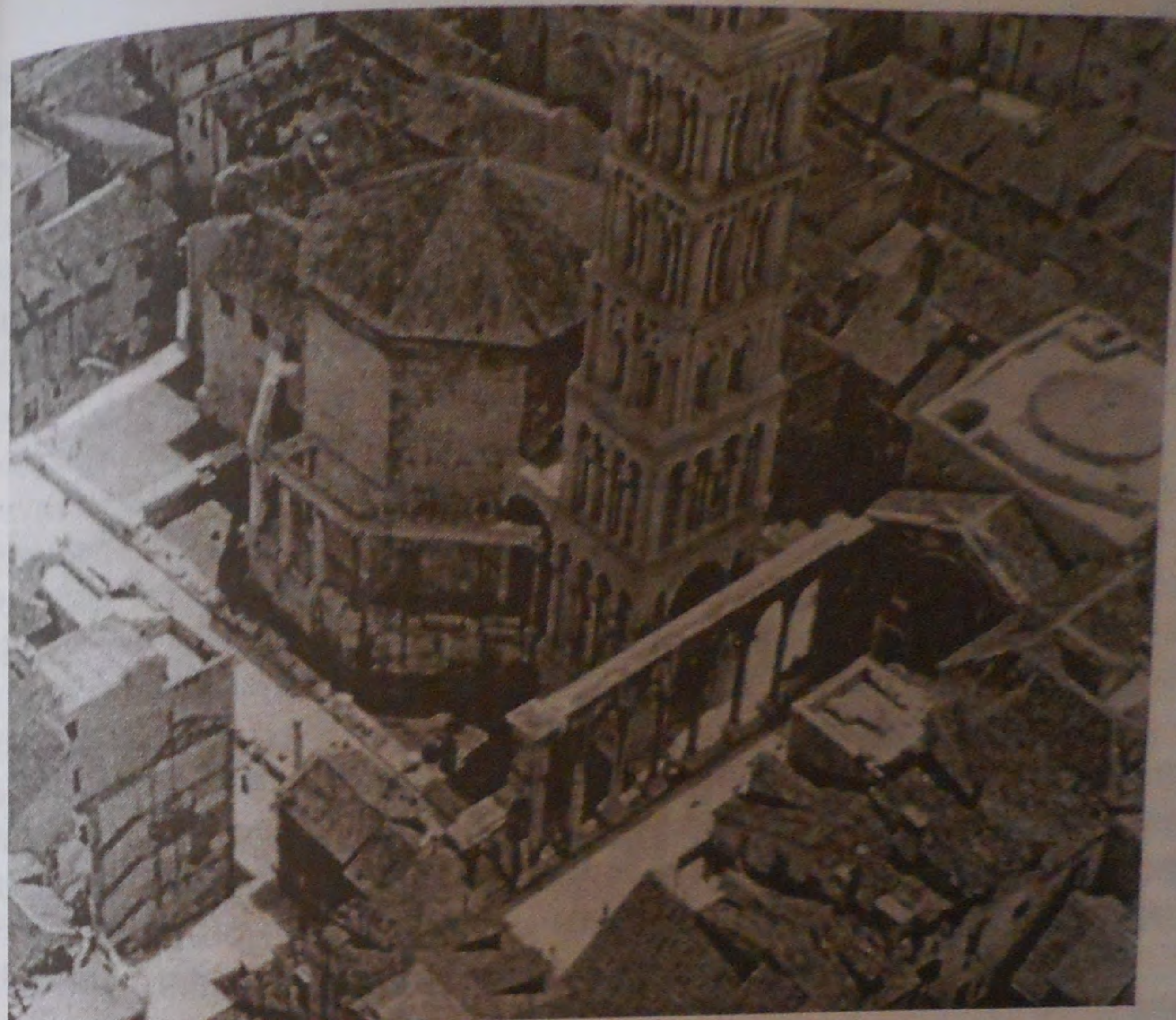
Произведения второй половины X века, сделанные в Константинополе, характеризуются уже новыми чертами: фигуры часто изображаются вполоборота, с более естественным наклоном головы.

Таковы, например, «Богоматерь с младенцем между императором Юстинианом и Константином» или «Христос между Константином IX Мономахом и императрицей Зоей» 1034—42 годов из собора св. Софии в Константинополе.

Художники осваивают сложные движения: «Преображение», «Моисей, снимающий сандалии» (якобы ок. 565—566) из синайского монастыря св. Екатерины. Головы изображаемых получают более сложную светотеневую трактовку, очевидно стремление мастеров передать характер персонажей. Таковы «Юстиниан со свитой и архиепископ Максимин» и «Императрица Феодора со свитой» (якобы 546—547) из церкви Сан-Витале в Равенне. И в этом нет ничего удивительного, ведь VI и XI века — это одно и то же время, линии № 6 и 7 «византийской» волны.

Если вы будете сравнивать работы VII века «Св. Димитрия с епископом Иоанном и эпархом Леонтием» из базилики св. Димитрия в Салониках, или «Силы небесные» из Церкви Успения в Никее с произведениями V века «Добрый пастырь» из мавзолея Галлы Плацидии в Равенне, и «Явление Аврааму трех ангелов» и «Гостеприимство Авраама», «Благовещение», «Видение Иосифа», «Поклонение волхвов» из церкви Санта-Мария Маджоре в Риме — вы на самом деле будете сравнивать X век с XII. В римских и равеннских мозаиках этого времени фигуры изображены намного свободнее, они включены в пейзаж, связаны со средой обитания, предметами быта и т. п. Таковы «Благовестие Анне и Иоакиму» и «Введение» второй половины XI века в церкви Успения Богоматери в Дафни.

Константинопольская школа, естественно, идет впереди: мозаики пола Большого дворца «Кормление осла» и «Мальчики на верблюде», «Девушка с кувшином» второй половины VI века — это уже настоящее светское искусство, такого уровня, какого Европа достигла не ранее XIV века. Еще до этого времени византийское искусство разделяется на светское и религиозное. Даже в IX—XI веках здесь и то и другое намного превосходит западноевропейское романское искусство, что проявилось, например, в мозаике купола церкви св. Георгия в Салониках «Мученики Онисифор и Порфирий» конца IV века (XIII век по линии № 5). Или посмотрите на «Перепись» и «Прощание Иосифа с Марией» (ок. 1316—1321) в стамбульском Кахриэ-джами, или на «Вручение пурпура девам» и «Обручение Иосифа с Марией».



Дворец Диоклетиана. IV век. Рим (Далмация)

Здесь начало палеологовского «возрождения», все черты стиля которого присутствуют в «позднеантичных» композициях IV века.

На линии № 5 появляется не употреблявшаяся ранее моделировка объема с помощью светотени, складки одежды отходят от условной орнаментальности к более правдивой передаче строения и движения человеческих тел. Произведения этой линии относят в одних случаях к IV, а в других к XIII веку, а ведь различия между ними обусловлены иногда местом исполнения — в столице, Константинополе, или в провинции — а иногда темой, светской или религиозной.

Традиционное искусствоведение, впрочем, вообще не находит чисто светского искусства в Византии. Может быть, его не было? Было, о чем свидетельствуют сообщения самих византинистов. В книге «Византийская культура» З. В. Удальцова пишет:

«Даже в самую тяжкую годину вражеских нашествий в Византии сохранялись очаги культуры, билась живая мысль, зрели новые идеи,

порою опережавшие свой век и предвосхищавшие эпоху гуманизма. В XIV—XV вв. появляется целая плеяда византийских ученых-гуманистов и эрудитов, таких как Федор Метохит, Никифор Григора, Димитрий Кидонис, Георгий Гемист Плифон, Виссарион Никейский и многие другие.

...Прогрессивные идеи византийских мыслителей, горячих приверженцев античной цивилизации (!), не исчезли бесследно и после падения Византии, а были перенесены в Западную Европу, где продолжали жить, во многом оплодотворив культуру эпохи Ренессанса.

Византийское искусство в XIII — первой половине XV в. продолжает свое поступательное развитие. Искусство этого периода, получившее по имени правящей династии название палеологовского, переживает временный, но блестящий расцвет. Предренессансные идеи, охватившие передовые умы византийского общества, оказали воздействие и на художественное творчество».

Все процитированное соответствует истине. Но какими произведениями иллюстрируются эти слова? Ромейское (византийское) искусство представлено лишь религиозно окрашенными образцами. А ведь были и другие! Историки не могут скрыть факты:

«В Византии при все возрастающем влиянии христианства все же никогда не затухало и светское художественное творчество. Необычайный расцвет Константинополя — этого крупнейшего центра средневекового мира, превосходившего вплоть до XIII в. (а на самом деле даже до XVI века,— *Авт.*) богатством и блеском своей цивилизации современные ему Лондон, Париж, Венецию и Флоренцию, способствовал сохранению светской городской культуры. Культ империи и императора давал импульс как развитию придворной столичной культуры, так и сближению светской и церковной идеологий. В Византии всегда жила полнокровной жизнью светская культура и образованность, связанная, с одной стороны, с византийской аристократией и городской интеллигенцией, а с другой — черпавшая могучие импульсы из народной культуры».

С хронологией Византии у нас нет пока полной ясности, потому и с ее искусством не все гладко. Но в любом случае, нельзя согласиться с отсутствием здесь светского художественного наследия.

В Италии интерес к греческой средневековой культуре был вызван преподавательской деятельностью Мануила Хрисолора, Гемиста Плетона, Виссариона Никейского и Иоанна Аргиропула. У них получили образование многие знаменитые итальянские гуманисты: Лоренцо Медичи, Пьетро и Донато Аччьяолли, Леонардо Бруни и другие. Так очевидно же, что большое распространение гуманизм имел

и в самой Византии! Как может быть иначе, если византийцы преподают основы гуманизма западным европейцам? З. В. Удальцова пишет:

«Вокруг Федора Метохита и Никифора Григора группировались передовые представители интеллектуальной элиты... Все они были, хотя и в разной степени, приверженцами новых гуманистических идей. Все они вызывали ненависть у сторонников мистического учения Паламы... Дмитрий Кидонис был горячим сторонником сближения Византии с Западом, заключения унии между православной и католической церквами. В споре между западником Варлаамом и Паламой он энергично боролся против главы исихазма».

Однако подобные верные утверждения, как правило, сопровождаются иллюстрациями, которые их не подтверждают. Мы видим сплошь исихастское, мистическое, можно сказать, антигуманистическое искусство, причем с явными признаками застоя. По сути, лишь часть великой культуры, к тому же не лучшую, выдают за нее всю. А чтобы «собрать» всю культуру Византии, нужно прослеживать историю здешнего искусства по нашим «линиям веков». Вся византийская культура разбросана кусочками в прошлом.

На основании тех византийских иллюстраций, которые милостиво «оставлены» историками для ее средневековья, делается вывод о том, что поздневизантийское искусство было далеким от реализма. Якобы человеческие фигуры, изображавшиеся здесь художниками, так и не обрели объема и телесности, красочные плоскости так и не сменились светотеневой моделировкой, а фантастические декорации фона не были вытеснены интерьером.

Искусствоведы утверждают, что в последние десятилетия существования Византийской империи в ее искусстве, как и во всей идеологической жизни, полностью победили реакционно-мистические начала. Что в живописи сухость, линейная графичность взяли верх над сочностью и красочностью некоторых лучших творений палеологовского Ренессанса, что динамичная экспрессивность вновь сменилась неподвижностью: «Византийское искусство накануне гибели империи как бы окончательно застыло в угасающем величии».

Все это можно счесть верным в отношении религиозного искусства. А светского, значит, и не было?

Но тогда, кроме как у «антиков», северо-итальянским художникам XIII—XIV веков не у кого было бы учиться. Не было у них прямых предшественников. И только если сло-



Селен и Менада. VII век. Византия

жить нашу синусоиду, вы-строить «объемную» историю, мы обнаружим этих предшественников: ими окажутся как раз «антики» Византии.

Традиционная история проявляет такое свое отношение к искусству XIII века (по М. Постникову):

«Феодальные правители с достаточными доходами тратили их обычно на войны или на престижное строительство. Афинские герцоги, отличаясь исключительным миролюбием и отвращением к авантюрам... должны были тратить свои немалые средства на строительство. Однако оказывается... что до нас дошло исключительно мало зданий той поры. Считается, что единственным роскошным замком был кадмейский в Фивах, но он ныне полностью разрушен. Из церквей самой замечательной является церковь католиков в Афинах, небольшой храм из белого мрамора с куполом. Историки искусства спорят, является ли он самостоятельным творением франков или их реставрацией старовизантийской базилики. Даже храм Дафни невдалеке от Афин, служивший фамильной усыпальницей ла Рошей, по уверению Грегоровиуса, построен не ими, а восходит чуть ли не к античным временам».

Западноевропейское (романское) искусство не было так строго канонизировано, как искусство Восточного Средиземноморья (Египта, Малой Азии, да и Греции). В 1204 году западные рыцари принесли с собой в Константинополь новое чувство красоты и идею свободы творчества. Эти семена упали на хорошо подготовленную почву византийского искусства, обладавшего высочайшим техническим мастерством, и проросли истинно палеологовским «возрождением».

Во времена Латинской империи греческие художники создали новое, невиданное до того искусство, следы которого мы и находим по всей линии № 5 в грекоговорящих землях. Северо-итальянские художники, как мы теперь понимаем, были прилежными учениками этих греков, они подхватили эстафету, и взлет творчества продолжился, чему свидетельством история от линии № 5 и выше.



Ангел. XIII век. Византия (Сербия)



Архиепископ Авраам. VII век. Византия

В Европе, в картине Чимабуэ «Мадонна со святыми» 1280—1285 годов, в его росписях в базилике Сан-Франческо в Ассизи мы видим те же недостатки, что и во фресках собора св. Софии в Охриде (ок. 1040) или в византийских монастырях, но есть и достоинства: фигуры уже не такие плоские, складки одежд более естественны. И в то же время цветовая гамма византийских мозаик XI века, например таких, как «Распятие» из церкви Успения Богоматери в Дафни, «Деисус» XII века собора св. Софии в Константинополе и многие другие, намного изысканнее, чем фрески Чимабуэ или мозаики Каваллини в церкви Санта-Мария ин Трастевере в Риме 1291 года.

Технически византийское искусство сильнее, чем европейское, что подтверждают искусствоведы. Лазарев пишет: «Рядом с этой утонченной, ослепительно богатой палитрой краски Джотто могут показаться пестрыми и примитивными». Это относится к «Мадонне на троне» Джотто (1310), таковы же «Мадонна Ручелаи» (1285) и «Маэста» (1308—1311) Дуччо.

Сходны с ними «Ночное благовестие пастухам» (1328–1334) Таддео Гадди и «Чудо св. Сильвестра с драконом» (конец 1330-х годов) Мазо ди Банко. Произведения начала XIV века отличаются разнообразием композиций, более свободным расположением фигур, их поворотов и движений. А в Византии мы видим это уже в XII веке, например, в 1164 году в церкви св. Пантелеймона в Нерези: «Рождество Богородицы», «Вход в Иерусалим».

Конечно, трактовка лиц и фигур и в 1316—1321 годах на фресках «Сошествие во ад» в стамбульском Кахриэ-джами не так объемна и материальна, как у итальянцев, но так же индивидуальна и психологически разнообразна.

«Деисус с Исааком Комнином и монахиней Маланией» из Кахриэ-джами и «Христос» из Фатие-джами отличаются благородством лиц позднеантичных произведений III—IV веков. Сравните с «Портретом супругов из катакомб Памфила» ок. 300 года. Точно такие же лица мы видим также в «Маэсте» Симоне Мартини 1315 года.

Это — линия № 6.

В чем выразилось палеологовское «возрождение»? Искусствовед В. Д. Лихачева в «Искусстве Византии IV—XV веков» пишет об этом так:

«Как в иконе, так и в фреске и миниатюре все приобретает отныне движение: одеяния развиваются, усиливается жестикуляция фигур, их повороты становятся много свободнее, фигуры и пейзажные фоны объединяются в единое, функционально обусловленное целое, фигуры становятся точнее в масштабе, пространство углубляется, выражение лиц приобретает менее строгий характер. Но было бы неверно рассматривать этот стиль как реалистический. По-прежнему он облекается в форму строго фиксированной иконографии. По-прежнему светотеневая моделировка заменяется красочной, отсутствует интерьер, заключающий фигуры в реальную среду».

Миниатюры из парижской Псалтыри X века «Молитва Исайи» или «Давид, играющий на лире», а также миниатюры из Библии королевы Христины, из Трапезундского Евангелия, из Менологии Василия II, из Псалтыри Василия II тоже отличаются всеми этими чертами. Они должны быть, по всей видимости, отнесены к более позднему времени, чем миниатюры из Догматического Паноплия Евфимия Зибагена XII века. В то же время в XIII—XIV веках много произведений, лишенных новаций, например, миниатю-

Деисус, деталь. XIV век. Византия (Турция)



Мартини. Голова святого. XIV век. Италия



ры из Евангелия Иверского монастыря в Афоне, из теологических сочинений Иоанна Кантакузина.

Религиозное искусство Византии остается верным себе на этом последнем этапе своего развития, несмотря на сближение Палеологов с Западом. Это, полагают, предопределило скорое затухание палеологовского «возрождения». Творчество носит безличный характер, оно сковано традицией и авторитетом церкви. Примеров этому так много, что нет смысла их перечислять. Поэтому некоторые произведения, такие как фрески из церкви св. Троицы в Сопочанах, часто трактуются как «воспоминания» или «отголоски» античности.

Но теперь мы с вами понимаем, что закат этого «малого возрождения» следует отнести только к религиозному пласту искусства. Светское искусство продолжало развиваться в гуманистическом направлении, даже обгоняя северо-итальянскую школу, что хорошо видно на примере великолепных помпейских росписей XIV—XV веков. Так что не стоит думать, будто Помпеи погибли в I веке.

«Богоматерь на троне» из Национальной галереи в Вашингтоне или «Богоматерь на троне» из музея изобразительных искусств в Москве (обе — второй половины XIII века) явно испытывают на себе влияние исихазма и демонстрируют сухую, статичную, условную манеру, замкнутую в себе, не поддающуюся логике и здравому смыслу. Безусловно, религиозное искусство подвергалось все большей цензуре и ограничениям.

Творчество Феофана Грека или Мануила Евгеника конца XIV века (одновременное творчеству «антиков» Леохара и Полиевкта, если смотреть по линии № 6) и не могло быть иным, иначе оно как искусство, обслуживающее религиозные потребности определенных кругов византийского общества, просто не имело бы смысла.

«Блестящий взлет палеологовского Возрождения оказался кратковременным, и расцветший... хрупкий цветок предренессансного искусства быстро увял под холодным дыханием аскетических идей исихазма и канонизированного эстетства господствующей церкви»,— пишет З. В. Удальцова. Позже светское искусство Византии было вытеснено в античную даль христианскими хронологами, а также «канонизированным эстетством» господствующей мусульманской церкви и в Турции, и на Ближнем Востоке, и в Египте.

М. Постников: «Памятники этого времени, известные под — как мы теперь понимаем, вполне условным,— наименованием «греко-римских» или эллинистических, уже в достаточной мере едины как в Египте, так и в Константинополе и в Риме, хотя в Египте они сохраняют отдельные локальные «древнеегипетские» черты».

...Мы не должны столь резко, как это принято, отделять христианскую Ромейскую империю от сменившей ее мусульманской Османской империи. Последняя была во всех отношениях продолжательницей первой, на чем, кстати сказать, всегда настаивали турецкие султаны, квалифицируя себя как единственных истинных продолжателей «римских» императоров».

В том же XV веке, в котором власть в Византии перешла к мусульманам, на юге Италии произошло извержение вулкана Везувий. Есть серьезнейшие основания считать, что именно это извержение погубило средневековый город Помпеи, а не мифическая катастрофа I века нашей эры. Вопрос этот хорошо рассмотрен в книгах других исследователей, вы можете прочесть об этом, например, у Н. А. Морозова или С. И. Валянского и Д. В. Калюжного.

А я в книге, посвященной истории искусства, показываю вам, для сравнения, виды двух средневековых городов. Фреска Амброджо Лоренцетти с видом Сиены и помпейская фреска неизвестного мастера выполнены в одинаковой манере, с одинаковой степенью знания перспективы, в одной и той же технике. Разница только в том, что одна работа изображает северо-итальянский, а вторая — южно-итальянский, «ренессансный» город.

Интересно, что люди, жившие в XV веке, и не подозревали, что Помпеи уже больше не существуют. В те годы поэт Якопо Саннадзаро писал о Помпеях: «Мы подходили к городу, и уже виднелись его башни, дома, театры и храмы, не тронутые веками».

Некоторые знаменитые мозаики Помпей поразительно похожи по композиции, колориту и стилю на фрески Рафаэля и его ученика Джулио Романо. Это отмечали очень многие исследователи. К тому же и сюжеты живописных произведений могут быть восприняты как вполне христианские, средневековые, пусть с этим и не соглашаются искусствоведы, пытающиеся толковать подобные сюжеты в языческом духе. Они попросту сочиняют объяснения, чтобы оправдать свои ни на чем не основанные хронологические выдумки.

Это все лишний раз подтверждает, что исторические ошибки у сторонников традиционной истории неизбежны, в силу их стереотипного восприятии прошлого.

Постройка вслепую

XIX век стал веком «Великих археологических открытий». В его начале в поле зрения историков попал «Древний Египет», в середине — крито-микенская культура и Месопотамия, а в конце стали возможными археологические поиски в Греции. Всё найденное и всё расшифрованное надо было объяснить и, самое главное, датировать.

Традиционная хронология, из-за которой во времена Скалигера было сломано столько копий, уже полностью владела умами. Еще только приступая к новым раскопкам, ученые знали, вещи какого именно времени они найдут и какие постулаты подтвердят. А если находилось что-то сверх того, размещали по «шкале времен» по своему разумению, руководствуясь имеющейся хронологией.

Но методика-то Скалигера, в соответствии с которой он конструировал мировую историю, была им неизвестна. Стилистического анализа найденных произведений искусства никто и никогда не производил. Усомниться в верности истории «взлетов и падений» древних цивилизаций никому в голову не приходило.

Искажения «правила цикличности» были неизбежны.

Если бы двум бригадам слепых каменщиков поручили достроить начатое кем-то здание, забыв даже объяснить, что это такое — шикарный особняк или трехэтажная казарма, то у них, несомненно, получилось бы нечто нелепое. Но при этом все же можно было бы разобрать, в чем состоял первоначальный замысел и над какой именно стеной трудились разные бригады.

Разбирая, что получилось из циклической истории Скалигера после того, как над ней потрудились десятки бригад «слепых» историков, мы обнаруживаем весьма причудливую конструкцию. Помимо стандартной «греческой» синусоиды, здесь имеются «римская», а также старовавилонская «волны». Обнаружено даже западно-европейское (каролингское) «исключение», приходящееся на линию № 5:

некоторые византийские работы, традиционно датируемые VIII—X веками н. э. (линии № 1 и 2), оказываются стилистически близки художественным произведениям, выполненным не ранее XIII века.

Таков окончательный вариант греко-ассиро-египетской «гармошки». Века написаны арабскими цифрами для экономии места.

Стандартная «греческая» синусоида	Линии веков	Реальная история
–1	- 9 -	XVII-
–2 1 -	- 8 -	XVI -
–3 2 -	- 7 -	XV -
–19 –18 –4 3 -	- 6 -	XIV -
–27 –14 –5 4 -	- 5 -	XIII -
–28 –26 –15 –13 –10–9–8 –6 5 -	- 4 -	XII -
–29 –25 –21–20 –16 –12 –7 6 -	- 3 -	XI -
–30 –24 –17 –11 7 -	- 2 -	X -
–31 –23 8-	- 1 -	IX -
–32 –22 -	- 0 -	VIII -
–33 -	- 0 -	VII -

Хронологию Египта историки создавали только в XIX веке и в целом правило «линий» соблюдали, хоть и не догадывались об этом. Но в датировке некоторых «династий» промахнулись так сильно, что, исследуя искусство, можно сразу это увидеть. Во времена фараонов 12-й династии, в XIX—XVIII веках до н. э., происходит неожиданный взлет портретного искусства, и столь же неожиданно и резко его «забывают».



Голова Сенусерта II. XIX век до н. э. Египет

Мастерство художников и скульпторов этой эпохи находится на уровне линии № 6, то есть XIV века н. э., а до



Статуэтка Нефертити. XIV век до н. э. Египет

воцарения 12-й династии и сразу после нее не поднимается выше уровня линии № 4.

Взлет мастерства виден в том, что лица фараонов приобретают выражение, становится ясен реальный возраст портретируемого, чего ни раньше, ни позже нет. Как видно по лицевым мускулам на портрете Сенуссерта III, художник явно знает анатомию.

Представить себе, что консервативное египетское искусство, приняв эти достижения, показав себе и миру, что знание анатомии позволяет достичь высокого качества изображения, затем вдруг отказалось от знания анатомии, вернулось к изображению лиц в условной манере, как на портрете «сфинкса царицы Хатшепсут», невозможно.

Следующий взлет происходит во времена 18-й династии, в XIV веке до н. э. Портреты Нефертити работы скульптора Тутмеса являются вершиной древнеегипетского искусства. Более поздние портреты, например фараона Тутанхамона, выполнены опять в условной манере.

Если же сравнить мужскую голову из коллекции Сальт и изображение Нефертити, можно подумать, что их выполнил один и тот же скульптор — Тутмес. А ведь между ними более 1200 лет! Представляют ли себе историки, что такое — тысяча лет развития искусства?.. Впрочем, полагаю, скульпторов, изваявших обе эти головы, следует поискать по линии № 5 ближе к нашему времени, в XIII веке н. э.

Еще один интересный всплеск художественного мастерства, нарушающий стройную циклическую схему истории, мы обнаруживаем на уровне X—VIII веков до н. э. Он касается в основном ассирийского (иранского) и египетского искусства. Практически все известные рельефы XIV, VIII, V веков до н. э. выполнены приблизительно с одним

уровнем мастерства. Но это противоречит, во-первых, здравому смыслу, во-вторых, традиционной истории, а в-третьих, что кажется мне наиболее важным, синусоидальной структуре: XIV и V века находятся на линии № 5, а VIII — на линии № 2. Если наша задача — восстановление реальной хронологии, я поместил бы рельефы минус восьмого века на линию № 4.

Ассирийское искусство в основном представлено рельефами. Куда же делись статуи? Полагаю, они оказались в еще более далеком прошлом, в старовавилонском царстве. Здесь мы находим еще один сдвиг в стандартной синусоиде.

В приведенной здесь таблице нужно учитывать, что «римская» волна сдвинута против стандартной на 4,5 линии.

Линии веков	Реальная история	«Старовавилонская» волна	«Римская» волна
- 9 -	XVII -	- -	
- 8 -	XVI -	- -	1/3 III
- 7 -	XV -	- -	II 2/3 III
- 6 -	XIV -	- -	I 3/3 III
- 5 -	XIII -	- -	— I IV
- 4 -	XII -	- — 22 -	V
- 3 -	XI -	— 23 — 21 — 17-	VI
- 2 -	X -	— 24 — 20 — 18 -	
- 1 -	IX -	— 25 — 19 -	

О древнеримских же художественных «чудесах» я скажу так. Можно, конечно, рассуждать о свойственных римлянам «решительной ломке и разрушении отживших художественных форм». Или о «жизненном тонусе» древнеримских мастеров, исчерпавших в пределах античного мировоззрения все возможности пластического искусства. Или о нашествии варваров, которые «загубили». О «пути развития». Но все же лучше было бы встать на точку зрения здравого смысла.

Г. Соколов пишет:

«В развитии портрета III века можно различить четыре хронологических периода. В первой четверти III века (в XVI веке.— *Авт.*) при правлении Септимия Севера и Каракаллы, когда бытовали еще традиции антониновского искусства, возникало новое отношение к художественному образу. В характере людей подчеркивалась властность, а не созерцательность, в трактовке пластических форм нарастала концентрация объемов. (Что здесь нового? Властность или созерцательность зависит от характера портретируемого.— *Авт.*) Второй период (уже XIV

век.— *Авт.*), приходящийся на вторую четверть III века — от Александра Севера до Галлиена,— наиболее напряженный и смутный, изобиловавший глубокими социальными потрясениями, определяется отличными от предшествующих приемами исполнения портретов. Выразительность экспрессивных образов подчеркивала упрощенная и резкая трактовка форм, использовался неизвестный до того способ изображения волос с помощью насечек. (Что может быть более естественным, чем изображение щетины с помощью насечек? Этот прием можно видеть на золотой маске Агамемнона.— *Авт.*). Третий период характеризовался возвращением мастеров к пластическим методам начала века («галлиеновский ренессанс»). В портретах четвертого периода вновь получили развитие стилевые черты, наметившиеся во второй четверти века. Тенденция к упрощению открывала путь развитию отвлеченных образов IV века».

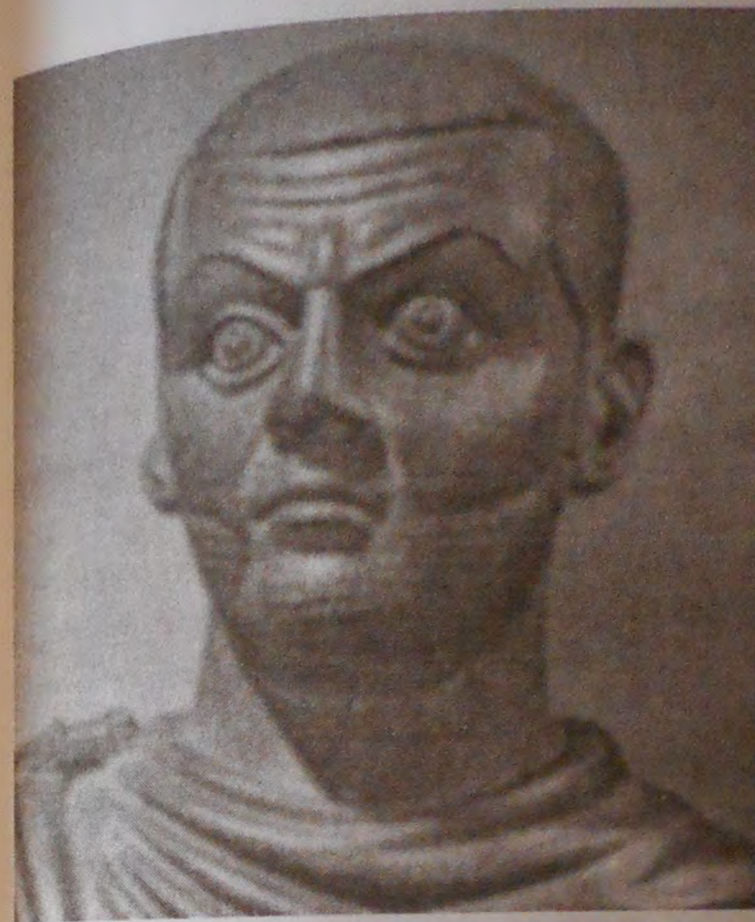
Вот что доказывают нам традиционная история и искусствовед Г. Соколов: искусство скульптуры развивалось от чудесно сделанного портрета Траяна Деция к чудовищному портрету Максимина Дазы. Это, оказывается, мастера специально создавали стиль *«отвлеченных образов IV века»*, по Г. Соколову.

А если отказаться от негодной хронологии, то весь «Древний Рим» прекрасно уложится в средневековье, от начала крестовых походов и по XVI век. И не понадобится тогда выдумывать объяснения очевидным вещам. Нам показывают, что путь от мастерства к примитиву проделало все римское искусство за один только III век. Какой портрет ни возьми, Септимия Севера 1-й четверти III века, или Гордиана 2-й четверти, или портрет Галлиена 3-й четверти века.

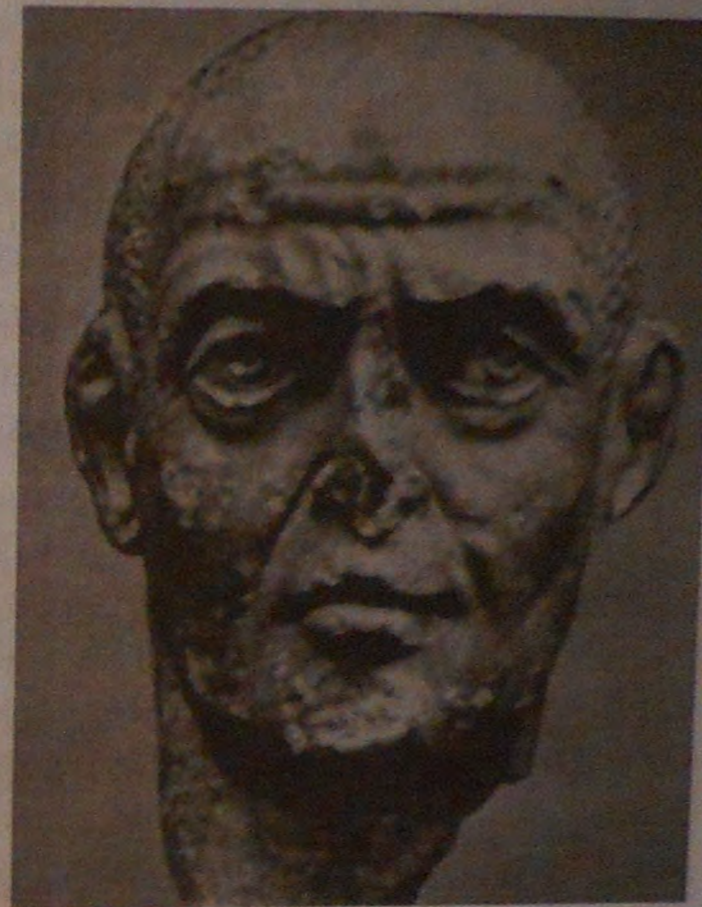
«В характере портретных изобразительных форм,— продолжает сочинять Г. Соколов,— можно почувствовать их органическую синхронность развитию мировоззрения человека в этот напряженный период истории.

В таких различных портретах начала и конца III века, как образы Септимия Севера и Диоклетиана, нашла косвенное отражение эволюция философской мысли столетия. Как экстатичность решительного Тертуллиана сменилась внешним покоем и внутренней напряженностью Плотина, так внешне резкая экспрессивность портретов первой половины столетия уступила место внешне бесстрастным, но внутренне напряженным портретам позднего III века».

О чем судачат искусствоведы? Достаточно взглянуть на упомянутые портреты, чтобы понять, где «внешний покой» (Септимий Север), а где «резкая экспрессивность» (Диоклетиан).



Портрет Галерия. IV век. Рим



Портрет Диоклетиана. III век. Рим

Когда человечество всерьез заинтересовалось своей стариной, перед исследователями (в XVIII—XIX веках) встала проблема. Они имели составленную предшественниками Скалигера и «вылизанную» им письменную историю, с одной стороны, и громадное количество скульптурных и рельефных портретов совершенно неизвестных личностей, с другой стороны. Затем произошло вот что.

Основываясь на монетных изображениях, где имелись имена правителей, или на собственном «чутье», или на других каких-то соображениях, каждому из портретов присвоили «историческое» имя. Позже, обнаружив сильный разброс мастерства исполнения этих портретов по векам, попытались объяснять сами себе, почему это произошло, и придумали массу «ренессансов». Так можно далеко зайти!

Например, имеются портреты якобы Марцелла и Октавиана Августа. Кто, когда и по какой причине поделил эти изображения таким образом? Различия между бюстами, конечно, есть, что легко объяснимо тем, что их могли выполнять разные скульпторы в разное время. Но из чего следует, что это изображения разных людей? Они более чем похожи!

Или другой случай: между двумя портретами Августа больше четверти века. Но «Молодой Август» явно старше самого себя через 25 лет! Атрибуция портретов и определение возраста произведения выполнены «на глазок».

Насочиняв атрибуций и дат, искусствоведы начинают давать характеристики героям, с которых якобы сделаны эти портреты. Вот как изящно сделал это в книге «Выдающиеся портреты античности» Г. Хафнер, рассказывая об императоре Коммоде:

> «Для его лица было характерно «тупое выражение пьяницы»... Даже на юношеских его портретах видны набухшие веки — наследственность по линии матери. Мы восхищаемся художниками, которые столь безжалостно изображали Коммода-ребенка, что в его ужасном облике уже можно было усмотреть не менее ужасного будущего правителя».

Посмотрев же на портреты Коммода, Марка Аврелия и Волкация Миропна, опять видим поразительное сходство. Не иначе, ужасный Коммод соображал с ними «на троих». А на деле же похоже, что это один человек в разные годы жизни!

Среди античных портретов таких примеров немало.

Восстановление истории Китая и Индии началось значительно позже создания традиционной истории Европы и античности.

С. И. Валянский и Д. В. Калюжный пишут: «Индийские ученые согласны, что все основные хронологические вехи их истории установлены сопоставлением с римской, греческой или египетской историей. В Индии, по сути, не сохранилось так называемой исторической литературы. То немногое, что сохранилось, настолько скудно, что до мусульманского периода почти ни одна дата, связанная с любым персонажем истории Индии, не может считаться точной,— таково мнение индийского историка Д. Косамби».

То же самое можно сказать и об истории Китая. Здесь положение даже хуже. Но, что интересно, любое предисловие к истории Китая сразу выдает ее цикличность. Востоковеды считают:

> «...Последовательное развитие культуры на протяжении тысячелетий обусловило такую прочность традиций, что художественную жизнь даже близких к нам времен нельзя понять без знания самых отдаленных от нас эпох».

И в самом деле, мы видим, что история Индии и Китая выстроены по той же, хорошо знакомой нам синусоиде:



Распятие. Деталь. XIV век. Германия



Аскеза Гаутамы. I—II века. Индия

Индийско-Китайская синусоида	Линии веков	Реальная история
—1 11 -	- 9 -	XVII-
—2 1 10 12 -	- 8 -	XVI -
—3 2 9 13 -	- 7 -	XV -
—4 3 8 14 17 -	- 6 -	XIV -
—27 —14 —5 4 7 15 16 -	- 5 -	XIII -
—28 —26 —15 —13 —6 5 6 -	- 4 -	XII -
—29 —25 —16 —12 —7 -	- 3 -	XI -
—30 —24 —17 —11 —8 -	- 2 -	X -
—31 —23 —18 —10 —9 -	- 1 -	IX -
—32 —22 —19 -	- 0 -	VIII -
—33 —21 —20 -	- 0 -	VII -

Всем известно, что имеются образцы искусства этих стран, датируемые 3-м, а то и 5-м тысячелетием до н. э. Мы продляем синусоиду в такую даль по аналогии с египетской, хотя между 3-м тысячелетием и VI веком до н. э. почти нечем заполнить пробел.

Произведение 3-го тысячелетия до н. э., «Мужской бюст» из Мохенджо-даро, можно смело отнести к линии



Будда. I век. Индия

№ 1 или 2, так же как и «Богиню змей» из Матхуры 1-го тысячелетия до н. э.

А вот изображение Будды, отнесенное историками к I веку н. э. По качеству исполнения это линия № 5, а согласно синусоиде линия № 8. Но ведь почему этого Будду датировали I веком н. э., совершенно неизвестно! Вот сколько трудностей порождает позднее возникновение «истории» Индии.

Индийская скульптура намного уступает европейской. Здешний скульптор XIV—XVI веков, в отличие от европейского коллеги, не стремится изучать анатомию, ограничивается привычными штампами, занесенными «со стороны», к которым был добавлен местный «эстетический идеал». В индийском рельефе не обнаруживается попыток передать сложное пространство. Фигуры, как правило, изображаются в танце. То есть не только изображение фигур условно, но и условны их движения. В целом можно сказать, что развитие искусства на протяжении нескольких веков держится на уровне линий № 5—7.

В Китае и Индии историческая картина вообще сильно отличается от европейской. С XI—XII веков происходит спад, что отражено в индийско-китайской синусоиде. Свидетельством этому — скульптуры воина и чиновника в Аллее духов Анасамбля Шисаньлин XV—XVII веков. Статуарные фигуры, искаженные пропорции, детализация, проявляющаяся главным образом в орнаменте. С XII века скульптура, видимо, исчезает и появляется вновь только в XV веке, но намного хуже. Это и позволяет нам, реконструируя историю, отнести скульптуры Китая XII века к веку XVI, когда они и были сделаны под влиянием индийской культуры. Поясню это на примерах.



Бодисатва. I—II века. Индия

Фигуры в группе «Статуя Будды с предстоящими» из пещерного монастыря Майцзишань VI века до н. э. подчеркнуто неподвижны, как и в романском искусстве. Рисунок складок абсолютно такой же, как и в Европе по линии № 4. Такая же условная орнаментальность складок и приблизительность пропорций фигуры и у колоссальной статуи Будды в монастыре Юньган V века до н. э., линия № 5.

А вот воины погребального эскорта из гробницы императора Цинь-Шихуанди III века до н. э. демонстрируют достижения в области скульптуры, сходные с европейскими XIII—XIV веков изготовления, это линия № 6.

В искусстве «нашей эры» с первых же веков происходит спад. Еще одна колоссальная статуя Будды в Айрочаны, в монастыре Лунмэнь VII века отличается лучшей лепкой головы и проработкой волос, нежели в монастыре Юньган, складки одежды располагаются на теле естественнее, образуя полукруг на груди. Это, видимо, линия № 5.

«Статуя Ботхисаттвы и Ананды» из монастыря Цяньфодун VIII—IX веков уже находятся на подъеме, отличаются большей детализацией, складки одежды подчеркивают фигуру, хотя сами фигуры еще далеки от совершенства. Можно предположить, что это линия № 6.

«Статуя богини милосердия» в Гуаньинь XII века демонстрирует особенно ярко сходство с индийской скульптурой в приблизительности анатомического строения человеческого тела. Тем не менее фигура, оставаясь фронтальной (рассчитанной на восприятие только спереди) свободно расположена в пространстве. Складки одежды подчеркивают ее движение. Видимо, это линия № 8.

Становится ясно, что ошибки в датировках, не только связанные с хронологическими сдвигами, но и по реальной шкале, с IX по XVII век, не редкость. В Европе мы видим это на примере так называемого «Каролингского возрождения» во франко-германских землях.

Сам этот термин достаточно странен. Будто бы в IX веке возник интерес к искусству, но затем он пропал, и вся художественная каролингская затея провалилась. В таком случае этот эпизод истории не следовало бы называть возрождением.

Во всяком случае, мастерство художников соответствует линии № 5, хотя, конечно, религиозное Византийское искусство и в XV веке находилось на уровне века XIII, так же, как и в Индии и в Китае.

Может быть, художники времен так называемого Карла Великого творили в XIV—XV веках на уровне, не соответствовавшем эпохе Возрождения.

Вот еще одно «возрождение», которое длилось 30—40 лет. «Некоторое оживление культурной жизни в Западной Европе, известное под названием Каролингского возрождения, оказалось весьма ограниченным и в пространстве, и во времени. X и первое десятилетия XI века представляли картину несомненного культурного упадка». Так описывается это время во «Всемирной истории», издание АН СССР. А затем неожиданно читаем там же: «В последней трети X и в начале XI века также наблюдался известный подъем культурной жизни лишь в Германии, так называемое «оттоновское возрождение».

Я скажу вам: как только видите какой-либо кратковременный всплеск культуры, дающий отличающиеся по качеству произведения искусства, сразу сомневайтесь в хронологии. Ничем, кроме волюнтаризма историков, появление и ход этого «возрождения», равно как и дальнейшее исчезновение целого пласта культуры, объяснить невозможно.

Линии № 8 и 9

Появление «техники старых мастеров» в масляной живописи традиционно датируют XV веком и связывают с именами братьев ван Эйков, Губерта (ок. 1370—1426) и Яна (ок. 1390—1441). Конечно, масляные краски употреблялись

задолго до них, но не так, как это делали они. Считается, что секрет их мастерства утерян.

Э. Бергер в книге «Истории развития техники масляной живописи» пишет: «Большинство современных исследователей... считает, что ван Эйки не изобрели, а усовершенствовали масляную живопись, и секрет не в рецептах, а в методе работы».

Но как бы там ни было в дальнейшем, первоначально методы живописи ван Эйков мало чем отличались от методов Джентиле да Фабриано, Андреа дель Кастаньо или Козимо Тура. Налицо большое сходство живописи XV века во Франции, Фландрии, Каталонии. Тому подтверждения: «Благовещение» мастера Благовещения из Экса XV века, «Снятие с креста» (1430) Рогира ван дер Вейдена, «Св. Жиль с ланью» мастера Жития св. Жиля, «Ла Вержа дель Кунсельерс» (1445) Льюиса Дальмау, «Рождество» (1425) Робера Кампена, «Положение во гроб» Педро Санчеса, «Тайная вечеря» (1468) Дирка Баутса и другие произведения.

В то время итальянские художники раннего Возрождения, технику которых подробно описал Ченнини, держались еще чистой темперы, однако пользовались и масляными красками для лессировок.

Темпера — это клееводяные, не прозрачные краски. Для достижения определенных оптических эффектов и придания стойкости картинам, выполненным темперой, их лессировали, то есть наносили на готовое произведение заключительные прозрачные слои масляной краски. От этого краски становились ярче, звучнее.

Так что к моменту возникновения в XV веке во Фландрии «нового метода», который теперь принято называть «методом старых мастеров», во многих европейских странах уже сложились определенные традиции работы темперными красками.

В Италии большое распространение получила также настенная живопись водяными красками по сырой штукатурке — фреска.

«Надо было украшать здания,— пишет Стендаль в «Истории живописи в Италии».— Фламандские ковры стоили дорого, бумажных обоев не было; оставались только картины».

Большинство станковистов были одновременно и миниатюристами. Замечательными художественными качествами обладают «Устав рыцарского ордена архангела Михаила» Жана Фуке, «Роскошный часослов герцога Беррийско-

го» братьев Лимбургов, «Часослов Марии Бургундской», «Часослов маршала Бусико» и другие произведения XIV—XV веков, в которых получил яркое выражение готический стиль.

Говоря о миниатюре братьев Лимбургов «Три короля» из часослова герцога Беррийского 1416 года, нужно отметить, что на ней, на фоне Парижа, скачут вслед за предводителем в меховой шапке с крестом воины восточного типа в чалмах, с кривыми саблями на боку. А над ними горит Вифлеемская звезда. Традиционная история не может объяснить, что это за приключения во Франции XV века.

Миниатюристами были Губерт и Ян ван Эйки, их метод работы над станковой картиной был органичен для XV века. Доска покрывалась грунтом цвета пергамента, на грунт наносился рисунок во всех мельчайших подробностях, изменения в композиции не допускались. Рисунок раскрашивался непрозрачными темперными красками, которые быстро высыхали, перекрывая нижние слои.

В чем же заключались их нововведения?

Если раньше масляная краска, более прозрачная, чем темпера, использовалась в верхних заключительных слоях, ван Эйки стали использовать эту ее особенность с самого начала. И оказалось, что так можно делать не только контурный, но и светотеневой рисунок. Таким образом, в обиход художников вошло понятие одноцветного светотеневого подмалевка.

Э. Бергер пишет: «Прежде всего как в итальянских, так и в нидерландских источниках, в масляной живописи часто указывается на различие между подмалевком и дальнейшими красочными слоями».

То же самое и во фреске: тонкий слой сырой штукатурки наносился по тщательно сделанной «синопии», а потом раскрашивался.

На неоконченной картине Яна ван Эйка «Св. Варвара» 1437 года мы видим, что по грунту светло-телесного тона нанесен подробнейший рисунок с оттушевкой теней, а затем уже небо подкрашено голубой и охристой краской.

Этот метод вместе с тем обстоятельством, что масляные краски позволяли делать переходы между тонами более мягкими и естественными, привели к тому, что «фламандский примитив» приобрел общеевропейскую известность.



Братья Лимбурги. Три короля. XV век. Франция

По легенде, Антонелло да Мессина съездил к Яну ван Эйку из Брюгге, и тот познакомил его со своим методом. Так масляная живопись, вызывая всеобщее восхищение, появилась сначала в Венеции, а потом во всей Италии. О картинах ван Эйка и Мемлинга писали уже тогда: «Все в целом совершенно по своему колориту, тонкости рисунка, силе и моделировке».

Бергер: «В станковой живописи Италии XVI века и в ее технике на рубеже XV и XVI веков произошел переворот... Выдающиеся живописные произведения этого времени с достаточной ясностью свидетельствуют о факте появления новой техники».

В Италии к тому же с методом ван Эйков произошли существенные превращения. Дело в том, что у флорентийцев была традиция исполнять рисунок в два цвета по тонированной бумаге. Тени при этом штриховались темным карандашом, а свет — белым. Они применили этот прием и в масляном подмалевке, что привело к существенному утемнению цвета грунтовки.

Грунт цвета «хорошо загорелой мужской руки» виден на неоконченных работах Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» 1481—1482 годов и «Святой Иероним» 1481 года.

Бергер: «По тогдашнему выражению так называемая «chiaroscuro» или, как мы сказали бы теперь, «моделировка светов и теней», по законам оптики и воздушной перспективы становится главной целью».

Уже на этапе одноцветного подмалевка картины, выполненные по такому итальянскому методу, приобретали вид особенно реалистичных, законченных и тщательно сделанных произведений. Хотя итальянцы и отошли от мелочности, склонности к излишней подробности, свойственной северянам.

Бергер: «Во Флоренции... этот метод был введен Доменико Венециано, который узнал его от Антонелло. От Андреа дель Кастаньо... до Пьетро Перуджино, Леонардо и Рафаэля эта манера делала все новые успехи, достигнув «высокой красоты», которой отличаются картины периода расцвета итальянской живописи».

В это время основным требованием становится концентрация света в картине, причем предметы, находящиеся на первом плане в композиции, выбеливались сильнее.

Картина Леонардо да Винчи «Мадонна среди скал» 1483—1508 годов из Лондонской национальной галереи, не будучи законченной, наглядно иллюстрирует этот метод. Собственно говоря, перед нами всего лишь подмалевок,

слегка тронутый голубыми и охристыми лессировками, производящий впечатление почти законченной картины.

Во фресках XV века этих нововведений еще нет. На картине Пьеро делла Франческа «Битва Константина с Максенцием» 1452—1460 годов — явный анахронизм, если смотреть на нее с точки зрения традиционной хронологии: плечом к плечу со средневековым рыцарем скачет воин в римских кожаных доспехах, а впереди — Константин Великий (живший в IV веке) в головном уборе византийских императоров XIV века.

Бергер: «Все теоретические рассуждения XVI века о «высокоблагородном искусстве живописи» сходятся на том, что идеал совершенства художественного произведения состоит в правдивой передаче природы при красоте рисунка, грации и гармонии линий, формы и красок, объединенных выразительной композицией».

Виртуозность в передаче светотени достигает вершин в произведениях Леонардо, Рафаэля, Корреджо. В то же время в области колорита впереди по-прежнему венецианская школа. В XVI веке венецианцы Джорджоне и Тициан применяют еще ряд технических новинок.

Бергер: «Вероятно, очевидное различие между юношескими и более поздними произведениями одного и того же мастера объясняются техническими различиями живописной работы. Особенно ясно выступает это различие у величайшего из венецианцев — Тициана. Это вполне естественно, так как, изучив в своей юности нидерландскую технику у Джованни Беллини, Тициан почти в течение целого столетия принимал деятельное участие в эволюции этого метода».

Таким образом, изменения в методах и технике работы происходили не просто в исторически небольшой период времени, а в течение жизни одного художника. Как же нам согласиться с утверждениями, что в «древнем мире» одни и те же методы и приемы держались чуть ли не тысячелетиями?! И что не менялся эстетический идеал?

Возвращаясь к творческому пути Тициана, отметим, что, во-первых, в поздние годы своего творчества он доводит цвет грунта до красно-коричневого тона. Во-вторых, активный белильный подмалевок он и другие венецианцы продлевают подмалевком «мертвыми красками», то есть различными смесями белил и желтой, красной и черной красок. Так появляется цветной подмалевок. И, кроме того, Тициан и художники его школы разрабатывают новые

принципы использования заключительных лессировок, так как до них картины заканчивались «цвет в цвет».

Представление о цветном подмалевке венецианской школы дает незаконченная картина Эль Греко «Вид и план Толедо» 1609 года, а также его картины, попорченные неумелыми реставраторами, снявшими с полотен вместе с потемневшим лаком и многие завершающие лессировки, отчего те предстают ныне перед зрителем в «мертвых красках».

А на картине Эль Греко «Мученичество св. Маврикия» 1580—1582 годов рядом с испанскими идальго в металлических доспехах конца XVI века изображены босые римские воины в типичных античных кирасах. Над этими античными войсками развеваются вполне средневековые знамена, украшенные изображениями крестов и... полумесяцев. Тут же древнеримский мальчик предлагает легионеру стальной средневековый шлем с забралом.

Бергер: «Рафаэль, Леонардо, Тициан, Дюрер, Гольбейн не только создали свои произведения, но еще долго продолжали творить в лице своих учеников... Фламандская техника, перенесенная Антонелло на итальянскую почву в условиях необычайного подъема в искусстве, не могла остаться неизменной при всеобщем стремлении к прогрессу. Громадные задачи, которые стояли перед художниками, требовали ускорения работы и напряжения всех сил».

Произведения венецианской школы пленяют колористической гармонией, при этом работа на стадии подмалевка становится свободней, не стесненной рамками первоначального замысла, допускает поправки и дополнения в рисунке.

Теперь уже художники не считают целесообразным метод многократных прописок, также отвергается и предварительное закрепление каждой детали при помощи тщательного рисунка пером. Теперь они творят свободно, желая большими ударами создавать живую стихию красок, игру борьбы света и тени.

Однако одновременно с достижениями техники в XVI веке происходит также некоторое ее упрощение, заметное уже в картинах Тинторетто. Бергер об этом пишет так: «Тут следует отметить, что эта «большая быстрота» или упрощение технических приемов не всегда вело к их усовершенствованию. Мы видим, напротив, что утрировка этих принципов постепенно подготавливает на-



Дюрер. Мученичество 10 000 христиан. XVI век. Германия

чинающийся упадок в искусстве. Схематизация метода вела к шаблону и больше ценилась подражателями великих художников, чем ими самими».

Такое упрощение техники живописи мы видим в набросках «мертвыми красками» Рубенса 1637—1638 годов «Падение Фаэтона», «Похищение Гипподамеи».

В искусстве итальянского Возрождения наступает кризис, наметившийся в произведениях маньеристов, одним из представителей которых является Пармиджанино. В это

время новые технические веяния распространяются из Италии в другие страны. Пример — незаконченный этюд Дюрера «Голова ребенка» 1497 года.

Кризис преодолевается на рубеже XVII века с появлением школы караваджистов. Однако Караваджо привнес в технику станковой картины прием, сказавшийся отрицательно на ее колорите, а именно: он стал использовать очень темный грунт для передачи драматизма с помощью светотеневого решения.

Бергер: «Караваджо ... принадлежит честь первой победы натуралистического направления, которое в лице Риберы, Веласкеса, Мурильо и особенно у нидерландских живописцев достигло большой высоты».

В споре маньеристов и натуралистов победили последние, во многом благодаря тому, что последователи Караваджо — Веласкес, Рембрандт и другие смогли в некоторой степени вернуться к технической сложности XVI века. Несмотря на это, получивший широкое распространение в XVII веке метод «алла прима», наблюдаемый наиболее ярко у Франса Хальса, неотвратимо вел масляную живопись к упадку. И все это — ради ускорения процесса!

Подмалевок остается в употреблении лишь как вспомогательное средство «для учеников».

Упрощенный способ выполнения одноцветного подмалевка, имеющий мало общего с подмалевком Леонардо, мы видим, например, на незаконченных картинах Буше и других художников XVIII века. Некоторые воспоминания об «этой чепухе», о методах XVI—XVII веков просматриваются в незаконченных картинах XIX века, например «Смерть ди Барра» Давида, но оживить традицию и поднять искусство на прежнюю высоту уже не удается.

Двух поколений оказалось достаточно, чтобы новое направление в искусстве возникло, развилось и исчезло. Вот как быстро происходят изменения в искусстве на самом деле, а не в фантазиях искусствоведов. Причем сами же они падение уровня живописи объясняют большой торопливостью, снижением требовательности и, как следствие, упрощением живописной техники. Могло ли быть иначе в «древности»?

Однако катастрофическое положение с качеством станковой живописи в наше время объясняется, по-видимому, более глубокими причинами. И здесь я не согласен с

Бергером. Если в падении живописного мастерства на севере виновата эпоха Реформации, то в чем причина аналогичной ситуации в Италии? К сожалению, этот вопрос не нашел должного освещения в искусствоведении и остается загадкой по сей день.

В истории всегда можно найти смуту или войну, на которую спишут уменьшение населения в городах и само количество этих городов. Иллюстрацией этого положения может служить история Византии. Однако, в чем причина ситуации с византийским и вообще с греческим искусством, выраженная в словах Стендаля:

«По-видимому, у нынешних греков искусство не ушло дальше простого ремесла. Это потому, что их цивилизация не продвинулась вперед ни на шаг со времени крестовых походов».

Я останавливаюсь на этом вопросе столь подробно, чтобы читатель мог понять, как в принципе происходит накопление знаний по какому-то конкретному предмету.

Представим себе: молодой художник, не сведущий в технике живописи, начинает рисовать. Несколькими линиями темного, разумеется, карандаша он набрасывает очертания изображаемого предмета на листе бумаги. Желая показать характер освещения, с помощью штриховки или каким-либо иным способом оттушевывает тени. Следующий шаг — попытка передать объем и пространство — приводит к распределению основных масс света и тени.

Собственно, в этом и состоит позднеготический рисунок. С формально-технической точки зрения он был таким же и у фламандских, и у итальянских художников начала XV века. Мастер того времени, начиная работу над доской, делал то же самое. Он переносил рисунок во всех деталях, в тех же тональных отношениях с бумаги на доску с помощью темперной или масляной краски. Делая переходы между светом и тенью с помощью масла более мягкими, используя прозрачную краску в полутенях, он получал на этом этапе то, что мы называем лессировочным или фламандским подмалевком (особенно хорошо смотрится в начале работы живописно-штриховая лессировка).

Однако учтем, что белая бумага была неизвестна до относительно недавнего времени, и художники раннего Возрождения (при всей условности этого термина) рисовали на желтоватой или сероватой бумаге. Они испытывали соблазн передать блики мелом или с помощью белил, особен-

но при изображении металлических предметов. Так и наш начинающий художник, рисующий на серой или коричневой бумаге, неизбежно придет к более полной передаче объемно пространственной среды с помощью двух карандашей, темного и белого.

К концу XV века в Италии графические изображения стали восприниматься как самостоятельный вид изобразительного искусства. Бумага или картон при этом часто специально тонировались той или иной краской. После переноса рисунка на живописное основание доска или холст также покрывались специальной тонировкой — имприматурой. Тени, как и раньше, оттушевывались лессировочной темной краской, света же моделировались посредством одних белил, вплоть до плотных корпусных напластований в сильно освещенных местах.

Цвет имприматуры служил в качестве полутона.

Таким образом, художник подошел к исполнению белильного или итальянского подмалевка поверх полупрозрачной имприматуры, сквозь которую просвечивает первый, фламандский подмалевок.

С помощью тончайших слоев масляных белил можно передать такие светотеневые нюансы, что картина становится фактически законченной, но одноцветной. Однако имприматура, как правило, наносилась теплого цвета, такого же, как бумага, на которой был выполнен первоначальный рисунок. Чистые белила, положенные поверх такой тонировки, приобретают холодный оттенок, что производит неприятное впечатление.

Если в дальнейшем работа требует «раскрашивания» изображения, то первые же цветные красочные слои поверх гризайли (одноцветной живописи) воспринимаются как оптически инородные. Поэтому венецианские художники XVI века на заключительном этапе подмалевка использовали четыре так называемые «мертвые краски», то есть подмешивали к белилам желтую, красную или черную краску, получая шесть спектральных цветов. Законченный таким образом итальянский подмалевок уже носил характер цветного, в сильно просветленных тонах. При этом краска, используемая в данном случае, как правило, заготавливалась впрок, а не смешивалась на палитре.

Начав с переноса на холст контуров своего рисунка, художник подобрался вплотную к решению колористических задач. Общий теплый или серебристый тон задан имприматурой. Для того чтобы расцветить произведение, достаточно нескольких ярких лессировок.

Но мастера еще в XVI веке заметили, что яркий колорит «фламандских примитивистов» носит резкий, негармоничный характер. Они отказываются лессировать «цвет в цвет», синим по голубому, красным по розовому и т. д. Подготовив таблицу цветосочетаний, любой художник обнаружит, что гармоничное созвучие цветов дает сдвиг на один шаг в сторону теплой части спектра, то есть синим желательно лессировать по зеленому, зеленым — по желтому, желтым — по оранжевому и т. д.

И только после нанесения лессировок в локальных тонах молодой наш художник может позволить себе живопись a la prima, например, в инкарнате (живопись обнаженного тела). Это можно сделать и по-сырому, и по-сухому, как ему больше понравится. Откорректировав все детали в заключительных покрытиях, наш молодой человек по сути дела повторил в своей работе всю историю развития техники масляной живописи от ее возникновения в XV веке и до упадка в XVIII веке.

Но — внимание! Оказывается, сходная техника живописи прошла точно такой же путь во времена «античной Греции»! Создатель первой истории искусств Джорджо Вазари пишет в своих «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих»:

«Ведь говорят же — и, вероятно, следует полагать, что оно так и было,— что живописцы сначала писали только одной краской, почему они назывались монохроматиками, и что это было еще далеко до совершенства. А потом, в творениях Зевксиса, Полигнота, Тиманфа и других, которые уже пользовались только четырьмя красками, главным образом восхвалялись линии, контуры и формы, но не подлежит сомнению, что чего-то там все-таки должно было не хватать. Зато впоследствии у Эриона, Никомаха, Протогена и Апеллеса все было совершенно и прекрасно в высшей мере, и лучшего уже нельзя было себе вообразить, так как они превосходнейшим образом изображали не только формы и телодвижения, но и страсти и движения души».

Все перечисленные Вазари живописцы — античные художники. Наивное «чего-то там все-таки» простительно архитектору и искусствоведу, кем, главным образом, был Вазари (а может, это неудачный перевод), но то, что речь идет о технически сложной живописи, несомненно. Возникает ин-



Фуке. Мадонна с младенцем. XV век. Франция

тересный вопрос: неужели живопись в античные времена, тем более масляная живопись, произведений которой «не сохранилось», прошла в своем развитии все те же изгибы и подробности, что и живопись XV—XVI веков?

Ведь «монохроматики» — это художники, использовавшие одноцветный фламандский или итальянский подмалевок. А «четыре краски» — это те самые «мертвые краски», которые изобрели венецианцы в XVI веке. Восторги же Вазари по поводу лучших античных живописцев вполне применимы к его современникам.

В отличие от масляной живописи роспись стен, фреска, менее подвержена изменениям. Она не дает мастерам простора для появления новых технических приемов — в силу своей условности, которая, в свою очередь, рождена сложностью технического процесса, так как определенный участок росписи должен быть закончен, пока штукатурка не высохла, если фреска исполняется на внешней стене здания, или закончен темперой, если внутри помещения.

«Фреска часто применялась древними, и за ними последовали и более старые из новых художников,— пишет Вазари.— Многие из наших художников достигают больших успехов в других работах, а именно маслом или темперой, в этих же терпят неудачу, ибо способ этот поистине требует наибольшей мужественности, уверенности, решительности и более прочен, чем все остальные. И поэтому пусть те, кто хотят работать на стене, работают мужественно по сырому и не переписывают по сухому, ибо, помимо того, что это очень позорно, это укорачивает жизнь живописи».

Для того чтобы создать те произведения живописи (будь то фреска или мозаика), которые датированы веками до н. э., античные художники должны были рассуждать так же, как это делает Вазари:

«...Все картины, написанные маслом, или фреской, или же темперой, должны быть объединены в своих цветах так, чтобы главные фигуры в историях выполнялись совсем светлыми, и те, которые находятся впереди, должны быть одеты в менее темные ткани по сравнению с теми, которые расположены за ними, и фигуры, по мере того как они постепенно удаляются в глубину, должны столь же постепенно становиться все темнее по цвету как тела, так и одежды.

Таким образом, в работе надлежит, чтобы выделить фигуры, класть темные тона там, где они менее оскорбляют и не создают раздробленности... Однако не следует соблюдать эти правила в историях, где изображаются свет солнца, луны, огня и прочие ночные темы, ибо таковые пишутся с определенными и резкими падающими тенями, как это бывает в натуре».

Теперь понятно, почему художники «забыли» такие полезные деловые советы, когда в III—IV веках н. э. увлеклись «трансцендентностью» и перешли от ясной и совершенной античной живописи к византийским мозаикам и иконам. Следить за историей фрески, как и за всей историей искусств, надо не век за веком, а по «линиям веков».

В этом случае исчезает всякая «забывчивость». Развиваясь последовательно, от линий № 5 и 6 до линии № 8,

фреска к XVI веку (ко временам Вазари) достигла изрядных высот. Понятно, что в I веке до н. э., а также в I веке н. э. она была на той же высоте, что и в годы творчества Рафаэля и Микеланджело, потому что это и был на самом деле XVI век: Высокий Ренессанс, реальная история, линия № 8.

Искусствоведы, археологи и физики

Сложное чувство возникает при чтении монографий тех искусствоведов, которые в своих выводах опираются на традиционную историю. Их построения спорны и противоречивы. Например, Б. Виппер пишет в книге «Введение в историческое изучение искусства»:

«Обычно принято противопоставлять строгое чутье симметрии у архитекторов Ренессанса как бы беспорядочной, живописно произвольной композиции в средневековой архитектуре. Не следует ли, однако, искать этому контрасту другое объяснение? Архитектор Ренессанса исходил в своей композиции из заранее намеченной геометрической схемы, которой он стремился подчинить природные условия; готический архитектор, напротив, подчинял свою композицию требованиям естественной ситуации (поэтому, когда ему приходилось иметь дело с ровной почвой, он мог создавать и строго симметричную композицию)».

Акцентируя внимание на рельефе почвы и условиях климата, Б. Виппер дальше пишет, что в Италии например, готика получила очень слабое развитие. И находит этому причины: «Отчасти это объясняется тем противодействием, которое готической системе оказали местные, античные традиции, но, может быть, еще более важную роль здесь сыграли климатические условия».

Означает ли это, что в Италии везде ровная почва? Или что античные традиции не «вспоминали» тысячу лет спустя, как оно следует из традиционной истории, а «сохраняли», ничего не строя?..

Архитекторам былых времен, конечно, жилось проще, чем нашим искусствоведам. Вот — совпадение античного и средневекового стилей строительства: «В Греции эпохи эллинизма помещения жилого дома комбинировались вокруг так называемого перистиля — открытого дворика, со всех сторон окруженного колоннадой.

Для южных городов характерно также обилие портиков и крытых галерей, окаймляющих улицы. В позднеантичных городах — Милете, Эфесе, Антиохии — портиками были окружены все главные площади. Из итальянских городов Болонья еще и теперь сохранила крытые галереи вдоль всех главных улиц».

В странах, бедных каменными породами, искали другой строительный материал, и нашли его: кирпич. Кирпичная кладка привела к появлению такого конструктивного элемента, как арка. «В кирпичном зодчестве мало популярна колонна и... поэтому в отличие от горизонтального антаблемента, свойственного каменной архитектуре (Египет, Греция), кирпичная архитектура тяготеет к арке, своду и куполу»,— пишет Виппер. Арку и купол, как известно, придумали римляне. Можно ли сделать вывод, что в Италии мало каменных пород?

Почему-то считается, что система архитрава возникла раньше, чем система арок. Не буду спорить по этому вопросу. Однако кажется совершенно очевидным, что так называемый импост в своих простых формах должен был возникнуть раньше ионийской или коринфской капители.

«В римской архитектуре постепенно совершается радикальный перелом конструктивных принципов: от горизонтального антаблемента (от системы архитрава) римские архитекторы все охотнее переходят к перекрытию опор с помощью арок и сводов. Но для того чтобы концентрировать давление арки на оси опор, между пятой арки и капителью стали вставлять особый конструктивный элемент... импост (представлявший собой сначала как бы профилированный отрезок эпистиля, а позднее имевший форму куба или опрокинутой пирамиды); в дальнейшем же развитии (особенно в византийской архитектуре) и капитель колонны приобретает форму импоста (так называемая импостная капитель)». Которую, естественно, украшали орнаментом.

По поводу капители хочу обратить внимание на один важный момент. Виппер напоминает, что в эпоху романского стиля узор капители обогащается мотивом плетений и фантастических комбинаций *человеческих* и животных тел, а в эпоху готики переживают новый пышный расцвет *растительные* украшения капителей и баз.

Романская эпоха — это XI—XII века, линии № 3 и 4. Именно в это время возникли дорийский и ионийский стили. Дорийский стиль часто считают однообразным. Но это не так.

Сам же Виппер пишет: «Достаточно сравнить коренастый, тяжелый храм Посейдона в Пестуме с легким и изящным Парфеноном,

чтобы убедиться, в какой мере одни и те же конструктивные элементы способны вызвать самые различные эстетические впечатления». Так и люди: одни коренастые, другие — стройные.

Несмотря на внешние различия архитектурных произведений романского стиля, впечатления от них более однообразны: это всегда тип тяжелой неприступной крепости.

«Контраст между дорийским и ионийским ордерами античные теоретики любили выражать в сравнении между мужским и женским телами. Волюта ионийской капители напоминала им женские кудри, орнамент из листьев — ожерелье на шее, каннелюра колонны — складки женской одежды. Эта аналогия тектонических элементов с мужским и женским телами воплощена в греческой архитектуре в еще более наглядной форме: в дорийском ордере иногда в виде опор применяли мужские фигуры так называемых атлантов (храм Зевса в Агригенте); напротив, ионийский ордер в таком случае обращался к женским статуям, так называемым кариатидам (знаменитый портик кариатид в афинском Эрехтейоне)».

Эпоха готики, XIII—XIV века, линии № 5 и 6. Именно на линии № 5 мы находим древнейшую коринфскую капитель (430 год до н. э.).

«Изобретение коринфской капители греческая молва приписывает скульптору и ювелиру Каллимаху, который действовал во второй половине V века. Ядро капители имеет форму чаши или корзины, обвитой удвоенным рядом акантовых листьев; из листьев вырастают тонкие стебли, которые на углах свертываются в восемь волют».

Мы видим, что даже на примере такой частной детали, как капитель колонны, прослеживается все тот же параллелизм между античностью и средневековьем: сначала — люди, потом — растения.

Не менее противоречивы и представления Б. Виппера о скульптуре. Например, на с. 123 своей книги он пишет:

«Римский портрет только намечает, но отнюдь не решает проблемы психологического портрета: в римском портрете нет «души», нет проникновенного взгляда, нет веры в человека, откровенности со зрителем, он не стремится завязать с ним беседу».

Посмотрите на портрет Юлии Домны или Догматия. Неужели у этих людей нет души? Не старается ли автор выдать желаемое за действительное? Чуть позже он высказывает свое мнение о средневековых произведениях искусства: «Средневековые статуи выражают чувства, эмоции, переживания; они хотят довериться друг другу и зрителю, поведать о своих печалях и радостях». А затем мы вдруг узнаем, что хоть они и «хотят довериться зрителю, но язык их эмоций и мимики для нас непонятен. Мы угадываем их волнение, сочувствуем борьбе, но говорить с ними не можем...»

Отчего же непонятен нам язык их эмоций? Может, оттого, что в них «нет проникновенного взгляда, нет веры в человека» и т. д.? Нет, думаю, потому нам и непонятен их язык, что скульптуры готической Европы неумелы, это произведения линий № 5 и 6. А чувства и эмоции римских портретов II и III веков нам вполне понятны, их авторы в совершенстве владеют своим мастерством. Ведь это линии № 7 и 8.

Не менее путаны представления искусствоведа о древности. Он пишет, что «настоящего расцвета портрет в египетской скульптуре достигает только в поздний период своего развития». Но разве времена XII династии (XIX—XVIII века до н. э.) — это поздний период развития египетского искусства? Анализировать египетскую скульптуру особенно трудно. И здесь не помогает ни экскурс в историю технологии и материалов, ни рассуждения о смене колористического вкуса в разные времена.

В книге «Искусство Древнего Египта» Р. Шуринова дает такой анализ: «ко времени Среднего царства возможным и даже желательным оказалось проявление в искусстве большей свободы и правдивости». Как все просто в искусстве! А мы-то думали: «И вот появляются портреты молодых фараонов, среднего возраста, старых. Первые статуи, изображающие Эхнатона, получились полемически заостренными по содержанию и почти гротескными по форме». **Получились**, вот и все!

И древнеегипетская, и средневековая скульптура XI—XIII веков обнаруживает стремление к замкнутым формам статуи, к работе в одном куске, без подпор. Этот культ монолита даже нашел свое отражение в обычаях средневековых цехов: если каменщик испортил глыбу, происходило символическое «погребение» камня, как «жертвы несчастного случая».

Б. Виппер пишет: «Вполне законченная египетская статуя все же остается, в конечном счете, каменной глыбой, кубической массой, ограниченной простыми гладкими плоскостями. Отсюда удивительная замкнутость египетских статуй, присущий им своеобразный монументальный покой, который сказывается даже в их взглядах». Это линии № 3, 4 и 5.

Скульпторы же эпохи Возрождения или Барокко не очень чувствительны к проблеме монолита, так же как и

скульпторы эллинистической Греции. Такова знаменитая Афродита с острова Мелос (Венера Милосская): ее обнаженное тело и одетая часть высечены из разных пород камня, причем шов между двумя кусками мрамора не совпадает полностью с границей между одетой и обнаженной частью. III—I века до н. э., линии № 7, 8 и 9 стандартной «греческой» синусоиды.

«Можно сказать, что древняя египетская скульптура еще не поставила проблемы ни характера, ни душевного движения.

Не случайно и греческая скульптура долго избегала этих проблем: в эпоху архаики и в раннем периоде классического стиля задачи выразительности лица, индивидуальной мимики, эмоциональной экспрессии чужды греческой скульптуре».

Еще бы! Ведь архаика — это, по нашей реконструкции истории, XI—XII века. Линии № 3 и 4, романская эпоха. Ранняя классика — линия № 5.

«...Портрет в настоящем смысле этого слова появляется в греческой скульптуре... поздно, в сущности говоря, только в конце классического периода, во второй половине IV века». Да, это так. Но не потому, что греки культивировали обнаженное тело, а потому, что IV век до н. э.— это на самом деле XIV век, и в это время (или чуть раньше) портрет возник и в Египте, и в Германии. А в Греции, в Константинополе, центре мировой культуры, он возник уже в XIII веке. Это — линия № 5. Та же самая линия по «римской» волне показывает нам и римский портрет в I веке до н. э.

«...Когда скульптор V века (до н. э., линия № 5.— *Авт.*) ставил своей целью изображение определенной личности (например, портрет Перикла скульптора Кресилая), он ограничивался традиционной идеальной структурой головы, избегая специфических черт и даже пряча, маскируя их».

В портрете же Цезаря художник «имитирует в камне жесткую кожу своей модели, кожу, которая плотно обтягивает кости на шее, которая собирается в мелкие складки на щеках и на подбородке; он выискивает мельчайшие морщинки около глаз и с терпеливой тщательностью следит за каждым отдельным волоском жесткой, курчавой шевелюры Цезаря, а в рисунке глаз он пытается передать мгновенный блеск быстро метнувшегося зрачка». Это I век до н. э., линия № 5 «римской» волны.

Ясное дело, византийского императора Цезаря изображали, в отличие от военачальника Перикла, лучшие мастера. Скульпторы из Афин, периферии империи, еще только

учились у них. «Контраст между V и IV веками до н. э. в трактовке портрета особенно ясен на эволюции изображения глаз. До IV века у взгляда греческой статуи нет ни индивидуальной жизненности, ни какого-нибудь определенного выражения; это абстрактный взгляд вне времени и пространства, ни на что не обращенный, не отражающий никакого характера или переживания... (как в мозаиках XIII века.— *Авт.*)».

Б. Виппер продолжает: «...Он (скульптор) прячет всякий след камня, он добивается полного сходства, он хочет, чтобы живой Цезарь глядел на нас с черного постамента. Но его усилия бесплодны. И после первого ошеломляющего впечатления мы начинаем испытывать неприятное чувство неудавшегося обмана: мертвый камень не только не ожил, но он становится досаден своим бессилием... Мы видим, что и в начале, и в конце развития античного портрета стоит маска. Но там маска отвлеченная, каменная, пластическая, а здесь маска живая, жуткая своим сходством, но художественно невыразительная».

Как хочется искусствоведу навязать мертворожденную концепцию живому искусству! Разве портрет Каракаллы — это невыразительная маска? А голова Адриана? Или другие римские портреты? Правда, в отличие от нас Б. Виппер не догадывался, что это произведения эпохи Ренессанса. «...Начиная с эпохи Адриана, растет популярность бурава, с помощью которого можно просверлить глубокие отверстия и употребление которого решительно меняет трактовку волос. Греческий скульптор трактовал волосы как компактную массу, подчиненную форме головы; римский скульптор превращает волосы в орнаментальное обрамление головы с богатой декоративной игрой света и тени. К этому же времени относится и новый прием трактовки глаза, который придает взгляду неизвестные раньше выразительность и динамику. Благодаря тому, что скульптор прочеркивает контур радужной оболочки и делает две маленькие выемки, которые создают впечатление бликов света на зрачке, взгляд приобретает направление и энергию, он смотрит и видит».

Профессиональному скульптору странно читать все это. Ведь, наверное, и до времени Адриана лили портреты из бронзы. А сначала лепили их из мягкого материала, в котором можно было и без буравчика сделать «маленькие выемки». Такой же прием изображения глаз, как на скульптурных портретах Адриана (линия № 7), мы видим и на портретах IV века (линия № 5).

Портреты эпохи барокко (линия № 9) отличаются также сложным языком мимики, более богатыми оттенками психологического состояния. Этот новый этап в развитии портрета представлен творчеством Лоренцо Бернини. Он

представитель барокко, которое возрождает интерес к полихромной скульптуре после эпохи «Возрождения».

Ранний Ренессанс XIII—XIV веков в Италии, так называемые дученто и треченто, как и североевропейское средневековье, любит пестроту. То же самое мы видим и в классической Греции (линии № 5 и 6), и в «древнем» Египте.

«Высокое Возрождение признает только одноцветную скульптуру»,— пишет Б. Виппер. Это не совсем верно, раскраску применял и Донателло, и другие скульпторы, не говоря уже о северном Возрождении. Полностью раскрашивались статуи из непрочных пород дерева, именно для прочности их грунтовали и раскрашивали. Но в XV веке мрамор не раскрашивали. Поэтому и римский портрет II—III веков не знает полихромии. А в I веке еще можно встретить инкрустацию глаз, как и в XIV веке Италии. Все это линия № 6 (этрусская скульптура — IV век до н. э., стандартная «греческая» синусоида). Примеры — голова Калигулы и «Капитолийский Брут».

Что касается одежды, драпировок в скульптуре, то и здесь ритм ее складок подчиняется законам «синусоид» и «волн».

«Для скульптора эпохи архаики характерен конфликт между телом и одеждой, их несогласованность. В известной мере этот конфликт свойствен скульптуре Древнего Египта, Китая, раннего средневековья,— соглашается сам Б. Виппер.— Здесь можно наблюдать две крайности в трактовке одежды. 1. Одежда так тесно прилегает к телу, что теряет всякую материальность, вещественность, обращается в тонкий, словно накрахмаленный слой с произвольным узором складок. На этой стадии развития греческой скульптуры одежда самостоятельно не существует. 2. Одежда охватывает тело как независимая, сплошная, тяжелая масса, застывшая в выпуклостях и углублениях складок. Здесь как бы вовсе нет тела».

Обратите внимание на то, что обе эти разновидности стиля существуют и в «древности», и в средневековье.

«Классический стиль в Греции выработал основной принцип драпировки, соответствующий контрасту опирающейся и свободной ног: длинные, прямые, вертикальные складки подчеркивают и вместе с тем скрывают опирающуюся ногу, свободная же нога моделирована сквозь одежды легкими динамическими складками. Затем греческий скульптор овладевает принципиальным различием между складками, тесно примыкающими к телу и падающими свободно или развевающимися по воздуху.

В середине V века греческий скульптор ставит перед собой новую задачу — просвечивание тела сквозь одежду во всех его изгибах. Примером может служить статуя богини победы (Ники) Пэония, как бы спускающаяся с неба, причем бурный порыв ветра прибивает одежду к телу, тем самым обнажая его формы. Еще дальше в этом же направлении идет неизвестный автор рельефов, украшавших балюстраду храма Ники на афинском Акрополе: здесь тело просвечивает как бы сквозь две одежды — вертикальные складки рубашки и их пересекающие легкие, изогнутые складки плаща.

В греческой скульптуре может быть воплощен очень тесный контакт одежды с телом, но ей чужда связь одежды с душевным состоянием человека; одежда характеризует деятельность статуи, но не отражает ее настроений и переживаний».

И в скульптуре итальянского «Возрождения» господствует функциональная интерпретация одежды. Випперу это известно:

«Но в скульптуре Северной Италии мы сталкиваемся с родственной готической скульптуре экспрессивной драпировкой, с той только разницей, что если в готической скульптуре одежда воплощает эмоциональные ситуации, то в североитальянской — она стремится выразить драматическое событие.

В качестве примера можно привести статуарную (? — *Авт.*) группу Никколо дель Арка «Оплакивание Христа», где экспрессия рыданий выражена не только в мимике и жестах, но и в жутких тенях, отбрасываемых фигурами, и особенно в бурных взлетах платков и плащей». О чем это говорит? О том, что существовал различный подход к этой проблеме в рамках национальных школ. Греки (средиземноморская школа) были равнодушны к «эмоциональности» драпировок, как итальянцы не понимали своих современников — северян, располагавших на картинах множество «мелких людишек».

Виппер продолжает: «Скульптура эпохи барокко как бы стремится синтезировать эти две тенденции в трактовке одежды, воплощая в драпировке и эмоции, и действия статуи».

То же самое можно сказать и об искусстве рельефа. Классический рельеф был распространен в «древней» Греции и, одновременно, в Германии XIV века — по линиям № 5, 6 и частично 7:

«Для классического рельефа характерно, что он изображает обыкновенно только человека... и стремится соблюдать чистоту и неприкосновенность передней и задней плоскостей. Задняя плоскость является в таком рельефе абстрактным фоном, который, так сказать, не участву-

ет в изображении и представляет собой гладкую свободную плоскость. Передняя же, мнимая плоскость рельефа подчеркнута, во-первых, тем, что фигуры изображены в одном плане, двигаются мимо зрителя и, во-вторых, что все выпуклые части фигур сосредоточены на передней плоскости рельефа».

Затем возобладал «живописный» рельеф, который, по Випперу, заключается в отрицании плоскости фона, ее уничтожении, или в иллюзии глубокого пространства, или в слиянии фигур с фоном в оптическое целое. Причем здесь искусствовед опять невольно подтверждает нашу версию: «Мы встречаем его («живописный» рельеф.— *Авт.*) и в Греции в эпоху эллинизма, и в Италии эпохи Ренессанса и барокко, и в более позднее время», то есть на линиях № 7—9.

Таков и рельефный портрет. Его возникновение, по Випперу, «нужно искать в маске, в скульптурном оттиске человеческого лица, который снимали с умершего в целях ли сакрального обряда, или как таинственный талисман, или как хитрый обход божественной воли, не давшей человеку бессмертие. Это тайное значение маски-портрета удержалось от суеверных времен первобытного человека, беспомощного в своем священном ужасе перед силами природы, вплоть до эпохи Ренессанса».

Что ж, ничего удивительного в этом нет. Ведь от первобытных времен до эпохи Ренессанса прошло не так много столетий, как уверяют нас скалигеровцы! Этим и знамениты фаюмские портреты I века до н. э. (линия № 5 «римской» волны): они писались в натуральную величину и вкладывались в спеленутую мумию в том месте, где должно было быть лицо. «В этих фаюмских лицах, именно лицах, а не головах (потому что голову художники завоевали позднее) — вся красноречивая история портрета и целая программа для его будущего»,— считает Б. Виппер. Если бы он еще объяснил, откуда же взялись скульптурные портреты, сделанные до фаюмских, было бы совсем хорошо.

«Только когда Гольбейн поймал в кольцо своей гибкой линии шар человеческой головы, только когда рембрандтовский свет пронизал эту голову своим горячим дыханием, только тогда развитие живописного портрета завершилось заключительным звеном».

Между фаюмскими портретами и Гольбейном якобы восемнадцать веков! А чем же заполнены столетия между ними? Ничем, кроме профильного портрета XV века. «Итальянское Возрождение... создало особый вид прикладного искусства — портретную монету. И тогда возник новый, раньше почти неизвестный тип живописного портрета — профильное изображение».

По нашей версии, все логично: фаюмский портрет en face — линия № 6, профильный портрет кватроченто — линия № 7, портреты Гольбейна — линия № 8, психологические портреты Рембрандта — линия № 9. А традиционная хронология выводов Виппера не подтверждает, хоть он и пытается делать их, находясь в ее рамках. Ведь от посмертных масок «изображение человеческого лица должно было проделать длинную дорогу через сакральную или шутовскую маску, через бюст, через монету, для того чтобы прийти к живописному портрету».

И что же нам после такого «анализа» делать с античными римскими монетами, которые появились, говорят, задолго до Возрождения, создавшего портретную монету? На них не редки и профильные портреты. Те, кто их чеканил, как-то обошлись без «длинной дороги»?

Такова же и античная фреска «Философ». Возможно, это не портрет, а собирательный образ, однако по поводу античной живописи Б. Виппер также противоречит сам себе. Каковы, например, основания утверждать, что древние греки «не могли представить себе пространство без человека», если они без труда изображали фигуры именно в пространстве?

На с. 176 своей книги искусствовед пишет: «В эпоху эллинизма живописцы... пользуются приемом сближения линий в полной мере, но каждая группа параллельных линий имеет свою точку схода». Дальше, на с. 179, он повторяет то же самое, но теперь применительно к Ренессансу: «В течение всего XIV века построение пространства в итальянской живописи основано на так называемой конструкции по частям: у каждой плоскости, уходящей в глубину, остается своя точка схода для параллельных линий, и эти точки собираются на одной вертикали — получается как бы несколько горизонтов».

Эпоха эллинизма — это и есть XIV век (линия № 6). И в более поздние времена этот прием уже не забывают.

«...Художник часто отступает от абсолютно правильного построения, подчеркивая одни эффекты, заглушая другие во имя художественной правды (два горизонта у Веронезе). Не следует также думать, что... центральная перспектива — единственный способ восприятия мира и передачи пространства».

Раньше считалось, что греки знали научную перспективу. На каком основании? Современные искусствоведы это мнение изменили: греки, говорят, все же не дошли «до полного знания» этого предмета. Почему изменили мнение?

Такие вопросы возникают по любому поводу, стоит только заговорить о древних греках. Раньше было основание считать, что греки знали тригонометрию. Ведь солнечные часы во времена своей далекой античности они без знания тригонометрии создать не могли бы. Но создали. Теперь наступила ясность: тригонометрию изобрели в средние века. И что теперь делать с античными солнечными часами?

С линии № 5, по Випперу, «живопись поворачивает в сторону реального изображения мира, и прежде всего ставит своей задачей создать два главных условия этого реального восприятия — свет и пространство.

Завоевание этих двух элементов живописного восприятия мира — света и пространства — начинается почти одновременно и развивается параллельно (!!! — *Авт.*) как в Древней Греции, так и в позднейшей европейской живописи.

В Древней Греции открытие светотени почти совпадает с первыми опытами конструкции пространственной перспективы и относится ко второй половине V века. Литературные источники связывают эти открытия с именами живописцев Агатарха и Аполлодора... Аполлодор был первым греческим живописцем, который стал моделировать форму с помощью света и тени. Отныне линейная, плоскостная живопись уступает место пластической, трехмерной живописи».

Итак, на линии V века до н. э.— XIII века н. э. и в том, и в другом случае (и в античности, и в средневековье) происходят одни и те же процессы в искусстве, приведшие к дальнейшему бурному развитию живописи на линиях № 8 и 9. «К этому же времени в классической Греции (аналогично — в средневековой Европе) живопись, отвечая новым социальным и духовным требованиям, стремится отделиться от архитектуры, от стены, сбросить с себя декоративные функции и превратиться в самостоятельное, законченное произведение, в индивидуальность — в станковую картину».

Как видим, не имея примеров античной станковой живописи, сами же искусствоведы пишут о ней, основываясь на чьих-то античных же сообщениях, и сами же проводят параллель с эпохой Возрождения. А почему же нет примеров античной живописи? Я могу ответить: ищите их во временах, непосредственно предшествующих эпохе «Возрождения» античности, и в нем самом.

Несколько слов о «нисходящих» ветвях нашей синусоиды. С той же интенсивностью, с какой происходит прогресс в восходящих ветвях, например на линии № 5, происходит и регресс на той же линии в нисходящей ветви, то есть в IV веке н. э. Чем хуже портрет, тем выполнен позднее. Какая чушь и нелепица! Такое может происходить только в больном воображении.

«Диоклетиан и Максимиан» (ок. 300), «Тетрархи» (300—315), «Портрет Галерия» (305—310), «Валаам и Ангел» (IV век) из кубикулы гипогея на Виа Дино Компанья, «Христос» IV века из дома в Хинтон Сент-Мери в Дорсете настолько жалки, что французским и немецким мастерам XIII века здесь нечему было учиться.

Можно понять, что в любом веке найдутся плохие произведения, но чем тогда объяснить, что эти плохие портреты попали в такой солидный труд, как «Памятники мирового искусства»? Значит, других произведений IV века, хороших, нет? Утверждать, как это делают любители традиционной скалигеровщины, что в этом случае художник изображает не видимый, а сверхчувственный мир, а потому его мастерство выше банальной похожести, могут только люди, далекие от искусства.

А потому датировать любой портрет «нисходящей ветви» следует «в обратном порядке». Подробнее об этом поговорим в главе «Скалигеровский Контрренессанс», а пока рассмотрим, каковы традиционные методы датировок имеющихся артефактов.

Геральдика и нумизматика, равно как и палеография (изучение внешних признаков письменных источников), метрология (исследование мер длины, площади и пр.), сфрагистика (изучение печатей), ономастика (изучение имен собственных и их истории) и генеалогия (происхождение семей и родов),— вспомогательные исторические дисциплины. Полученные ими результаты должны корректировать выводы историков и археологов.

Но они делают это не всегда. И не только потому, что «научная» хронология подавляет выводы геральдики, нумизматики и других дисциплин, навязывая им, напротив, свои выводы, а и в силу сложности самого предмета. В российской нумизматике, например, иногда невозможно даже

прочесть надписи на монетах. Вот реальные случаи: в надписи на одной и той же монете И. И. Толстой видел имя Владимира, Я. Я. Волошинский прочел имя «Ярослав», а А. В. Орешников предположил, что на ней — название города Переяславля. В другом случае один читает имя Георгия, другой — Петра. В третьем случае — Георгия и Дмитрия.

И это, когда есть НАДПИСЬ! А если нет? Как работают археологи? Я приведу здесь мнение искусствоведа Д. Ю. Молока, переведя его слова с околонаучного «эсперанто» на русский язык:

Археологические раскопки надо додумывать. Памятники, открытые в ходе кропотливого археологического исследования, молчат, это вещи в себе... Однако, требуя огромной профессиональной подготовки, знания языка памятников — это все же только первый, «источниковедческий» этап работы историка... Дальше следует не менее важный этап — наблюдения над источником и выдвижение гипотез.

Я только к тому и призываю: сделать историю многовариантной наукой, чтобы она рассматривала разные гипотезы. А сейчас археологи только сначала выдвигают *гипотезы*, а потом их подверстывают к «единственно верному» скалигеровскому учению, и гипотеза быстро превращается в исторический «факт». Причем стремление именно к установлению «факта» — родовая болезнь традиционной истории. Этого никто не скрывает!

Д. Молок приводит слова У. Х. Одена: «Серьезные историки изучают монеты и оружие, а не те сменяющиеся имена, которыми их датируют, зная, что клерки вскоре сочинят и образ,— один из тех, что рассказывают в школе зевающим ученикам», и продолжает: «однако произведение искусства как таковое «непрозрачно», в него упирается взгляд, сквозь него не просматриваются исторические закономерности.

В свете феноменологической теории, отказавшейся различать сущность и явление, отказавшейся от «иллюзии-миров-за-сценой», перед историком предстает ряд феноменов, трансфеноменальность которого, как принцип ряда, он как будто должен установить (т. е. историк должен сложить некую картинку из осколков, а какую — дело его вкуса; он может сложить «мозаику» так, а может иначе.— *Авт.*).

Необходим этап верификации, «обжига» наблюдения, проверки гипотезы, когда она приобретает системность факта. Может быть, такие твердо поставленные факты — это и есть главная задача науки...»

Но прошлое человечества в принципе не может стать «твердо поставленным фактом». Должно быть введено понятие «предела твердости» для всех исторических фактов, это

и позволит перевести историю в многовариантный режим. Ведь даже если история какой-то эпохи прослеживается по многим источником, всегда есть сомнительные свидетельства или «темные» места. Даже история ГКЧП 1991 года известна не до конца, а дело происходило на наших глазах!

«...Вещь развеществляется, берется как знак, за которым скрыто интересующее археолога означаемое (т. е. для каждой находки уже готова известная гипотеза...), а оно, в свою очередь, помещается в целый контекст значений (...а теперь гипотеза увязывается со множеством других таких же умозрительных предположений.— *Авт.*)

Вот, сами же археологи рассказали нам, что все стройное здание археологической датировки, по сути дела, построено на песке.

«Парадоксальный выход из описанной ситуации,— пишет Д. Молок,— состоит в том, что само произведение искусства может быть взято как источник изучения себя самого. В нем исследование начинается, из него исходит; и к нему же возвращается, его имеет своей целью. Подобно археологическому объекту, произведение, взятое аналитически в своей ипостаси источника, неизбежно разрушается, теряет свое главное свойство — образную целостность, чтобы вновь обрести ее в своей синтетической ипостаси изучаемого явления». Подход правильный: в произведении искусства исследование начинается, из него исходит: но! На практике, в рамках «единственно верного учения» Скалигера, такой подход зачастую превращается в методику, как археологу заставить самого себя верить не в то, что видит, а в то, что *должен* видеть.

Один из самых распространенных мифов нашего времени — миф о радиоуглеродном анализе. Простой читатель, знакомясь с этим методом получения «абсолютных» дат, поражается словам, смысла которых не понимает: «калибровочная кривая», «биосферный обмен», «резервуарная активность», «изотопное фракционирование»... У него создается впечатление строгой научности данного метода. Где же здесь собака зарыта?

В книге «Многовариантная история России» А. К. Гуц пишет:

«Несколько слов о наивеличайшем, наинаучнейшем и наисовременнейшем радиоуглеродном методе датировки источников, точнее, археологических находок. Историки здесь всю ответственность за датировки перекладывают на физиков — это не мы, мол, а физики указывают нам даты. Увы, наивная уловка. Для того чтобы метод стали применять, нужно «отшкалить приборы», т. е. предъявить предмет, на кото-

ром «стоит» точная дата; по нему затем настроят приборы, и будут ставиться даты на других находках».

Это невольно подтверждает В. Дергачев (из сборника «История и антиистория. Критика «новой хронологии» академика А. Т. Фоменко»): «Естественно, прежде чем что-либо датировать, нужно получить абсолютную хронологическую шкалу, а затем уже по ней производить определения дат или искать закономерности тех или иных связей... Нельзя не отметить, что датировки памятников и культур письменной эпохи содержат неопределенности из-за неясностей в самих источниках. Не всегда ясна в ряде случаев и привязка летоисчисления, которому следовал тот или иной автор».

Как же применяется этот волшебный метод? По словам Е. Черныха, «...целесообразно выбрать такую совокупность радиоуглеродных датировок, которая восходила бы к материалам вполне определенной исторической реальности. Предпочтителен блок древних культур, которые занимали бы довольно обширную площадь и вместе с тем были тесно связаны между собой (к примеру, торгово-экономическими отношениями), а время их существования было бы достаточно длительным.

Подобный блок, представленный несколькими десятками крупных этнокультурных объединений, уже давно находился в поле нашего зрения. Речь идет о Циркумпонтийском регионе, который охватывал огромную территорию: от Карпат до Кавказа, от Южного Урала до Адриатики, Персидского залива и Восточного Средиземноморья; Черное море... находилось почти посредине этого региона. Их мастера владели достаточно обширными познаниями в области свойств металла и способах его обработки (в основном меди и ее различных сплавов, а также золота и серебра).

Заря истинной эры металлов вспыхнула... на севере Балканского полуострова и в Карпатском бассейне. Именно там свершилась подлинная технологическая революция, с которой было связано формирование необычайно яркой Балкано-Карпатской металлургической провинции, целиком относившейся к медному веку. Здесь не только отливались медные орудия и оружие весьма совершенных форм — местные мастера выделывали тысячи золотых украшений — притом, безусловно, древнейших в мире.

Отметим одно наиболее существенное обстоятельство, которое придает Циркумпонтийской провинции с ее радиоуглеродной шкалой особое значение: в ее периферийноюжных районах были сосредоточены те знаменитые памятники бронзового века, для которых УЖЕ ИМЕЛИСЬ даты (выделено мной.— *Авт.*), реконструированные по письменным источникам: Шумер, Аккад, Вавилония и т. д.»

Одним словом, древнейшие в мире золотые украшения уже были датированы по письменным источникам, хоть те и содержат «неопределенности из-за неясностей».

Вот так обстояло дело. Напомню, я цитирую сочинения КРИТИКОВ Новой хронологии.

«И, наконец, последнее: о соотношении между радиоуглеродными и письменными системами дат. Целый ряд весьма ярких материалов из Месопотамии УЖЕ ДАВНО ДАТИРОВАН в традиционной археологической манере на базе письменных источников (выделено мной.— *Авт.*). К ним относятся великолепные «золотые» комплексы из знаменитого Царского некрополя Ура и другие, в основном синхронные им. Большинство «традиционных» исследователей датируют их средними столетиями III тысячелетия до н. э.».

Что и требовалось доказать!

Как пишет А. К. Гуц: «Физики сказали историкам: «Дайте нам такой предмет». Историки ответили: «Нате вам сей редчайший древнеегипетский ночной горшок, ему три тысячи шестьсот лет!» Физики: «О.К., 3600 лет, так 3600! Как пожелаете, вам виднее, горшок ваш, фараон ваш, отвечать вам, ваша же наука». И с тех пор приборы выдают угодные и милые историкам даты».

А если бы золотые украшения из Месопотамии раньше были датированы VII—VIII веками н. э., и так же были бы датированы и синхронные им предметы из Анатолии и других мест, то хронологическая шкала для радиоуглеродного анализа была бы выстроена совершенно по-другому, и что бы тогда сказали противники Новой хронологии?

(Я тут с некоторым недоумением должен напомнить, что РУ-метод пригоден для датирования лишь органических остатков.)

Так как с помощью этого метода датируется ископаемая древесина, то и дендрохронологические шкалы выглядели бы тоже иначе.

«Прогресс в радиоуглеродном датировании и точности калибровки позволяет разрабатывать калиброванные радиоуглеродные хронологии археологических объектов в ряде регионов и, в первую очередь, для исторических времен. По-видимому, необходимость такой хронологии для археологии Ближнего и Среднего Востока не вызывает сомнения. Известно, что абсолютное датирование в археологии Ближнего Востока, в конечном счете, основывается на качестве и надежности исторических календарей Египта, Месопотамии и др. Египетский исторический календарь (созданный задолго до изобретения радиоуглеродного метода.— *Авт.*) является главным для археологического датирования

во многих частях Ближнего Востока, заметное положение также занимает хронология Месопотамии».

Но в том-то и дело, что качество и надежность этих календарей оставляют желать лучшего! Чего же удивляться, что радиоуглеродной метод дает такие даты, которые находятся в прекрасном согласии с «историческими датами до нашей эры...»

И хотя в обрамлении научных слов датировки по РУ-методу выглядят очень важно и строго научно, здравый смысл должен был бы подсказать, какова цена этому методу, если и без него все уже было известно еще в XVII веке.

Как пишет А. Олейников, «пришлось задуматься еще над одной проблемой. Интенсивность излучений, пронизывающих атмосферу, изменяется в зависимости от многих космических причин. Стало быть, количество образующегося радиоактивного изотопа углерода должно колебаться во времени. Необходимо найти способ, который позволял бы их учитывать. Для того чтобы добиться определения истинного возраста, придется рассчитывать сложные поправки, отражающие изменение состава атмосферы на протяжении последнего тысячелетия.

Эти неясности наряду с некоторыми затруднениями технического характера породили сомнения в точности многих определений, выполненных углеродным методом».

Итак, хотя углерод-14 (С14) имеет хорошо известный период полураспада, для использования этого его свойства в целях хронологии нужно учитывать возможности «загрязнений» разного рода, которые вызываются близостью или удаленностью от океана, деятельностью вулканов и многим другим.

Вот наглядный факт, который упоминают все «новые хронологи»: радиоуглеродная датировка образца от средневекового алтаря в городе Гейдельберге показала, что дерево, употребленное для починки алтаря, еще вовсе не росло! Почему это произошло? Понятно почему. Если объект получает «подпитку» С14, он будет давать более «молодые» результаты. Если он «спрятан» от космических лучей и других сходных воздействий, если солнечная активность низкая, будет «старше». И ведь это относится абсолютно ко всем археологическим памятникам, которые могут быть подвергнуты РУ-анализу!

Затем принято считать, что соотношение С12 и С14 на протяжении всего нашего прошлого было постоянным, и только ядерная активность человечества в XX веке изменила это положение. Но проверить это утверждение совершенно невозможно. Никем не доказано, и доказано быть не может, что это соотношение было одинаковым во все века и во всех землях. То есть эта const не есть const.

Сходные соображения можно привести и по поводу дендрохронологии, то есть датировки по кольцам деревьев. Не буду этого делать, потому что вывод ясен: каждый отдельный метод датирования ущербен, абсолютно точных нет в природе. Не надо себя обманывать.

Детальную критику радиоуглеродного метода дал немецкий физик Христиан Блесс, к работам которого я и отсылаю любопытного читателя.

Конечно, историки и физики, которые увлекаются радиоуглеродным и другими методами датировок, не любят говорить об их недостатках. Они показывают публике «блестящие результаты», поступая в точности как те люди, которые к приходу гостей заметают мусор под ковер, чтобы видно не было. Но мусор-то остается!

Хочу вернуться к тому, с чего начал эту главу. Если бы не дурная хронология, такой эрудированный специалист, как Б. Виппер, не допустил бы досадных промахов в своих исследованиях феномена параллельного развития античного и средневекового искусства.

Скалигеровский контрренессанс

В XIII веке искусство развивается бурно и быстро. Это особенно заметно, если рассматривать состояние дел «в объеме», по всей линии № 5 совокупно: в «древней» Греции, Риме и средневековой Европе.

Видимо, художественный всплеск именно в XIII веке связан с крестовыми походами, резким ростом количества культурных контактов по всей Европе и всему Средиземноморью.

В Германии сравнение таких работ, как рельеф южной ограды хора в церкви Либфрауенкирхе в Хальберштадте «Мария» (ок. 1200) и статуи западного хора Наумбургского собора «Графиня Гепа» (1250—60), показывает сильный рост мастерства за полвека.



Поликлет. Раненая амазонка. V век до н. э. Греция

Крестоносцы в начале XIII века принесли с собой новое понимание художественности и динамики в Византию, в среду ромейского искусства. С этого времени произошел раскол византийского общества на западную и восточную партию. И точно так же искусство раскололось на светское и религиозное. Это важнейшее явление не было до сих пор обнаружено и оценено, потому что одна из частей его была волюнтаристски отнесена в более далекое прошлое.

С другой стороны, пришедшим в Азию европейцам открылись приемы и методы восточных мастеров. Это и привело к быстрому и повсеместному развитию искусства как в Западной Европе, так и в Греции, и в Азии.

Среди греческих работ по линии № 5, сравнивая т. н. «Аполлона из Пьембино» 475 года до н. э. и произведение Поликлета «Раненая Амазонка» 440—430 годов до н. э., мы также видим, какого прогресса добились скульпторы за несколько десятилетий.

Человеческая фигура в произведениях Поликлета изображена намного естественнее и выразительнее, живописнее с точки зрения игры светотени на мраморной и бронзовой поверхности, чем у его недавних предшественников.

Приступая к римскому искусству, надо учитывать, что здесь мы имеем «рваное» развитие от I века до н. э. к IV веку н. э. В III—VI веках н. э. рост мастерства очевиден, лишь если считать века «обратным ходом». Кроме того, как всегда, лучшие произведения стараниями историков оказались на



Статуя Августа. I век. Рим

«восходящей» ветви нашей синусоиды, а худшие — на нисходящей. Поэтому на линии № 5 «римской» волны оказались I век до н. э. с нормальным развитием и лучшими работами и IV век н. э. с ненормальным, регрессным развитием и не самыми хорошими работами.

Автор «Статуи Августа» использует все достижения скульптуры XIII века, которые мы показали на примере Поликлета. В то же время надгробие Вибиев и саркофаг двух

братьев демонстрирует равное несовершенство исполнения в лепке голов, изображении конечностей и складок одежд. Так что и здесь налицо бурное развитие в пределах одного века, ибо IV век н. э. и I век до н. э.— одно и то же столетие.

Итак, по линии № 5, то есть в XIII реальном веке, мы наблюдаем, что во всех странах одновременно возникает и синхронно развивается классическое искусство: в Египте это древнее искусство фараонов, в Греции — античная классика, в Германии — шедевры средневековья.

Бурное развитие искусства длилось весь XIII век. На стыке с XIV веком, при переходе к линии № 6, этот рост, даже по сравнению с выше показанными произведениями, еще более очевиден, а ведь опять прошло всего полвека. Ограничимся примером Греции.

Если бы средневековая Европа постепенно создала иное, самобытное искусство, а потом выставила бы античные находки в своих музеях как нечто занятное, но чуждое, чуть ли не инопланетное, как выставляются сейчас произведения индейцев майя, то в этом не было бы ничего удивительного. Но стилистический параллелизм говорит о другом: о подозрительно большом сходстве между произведениями столь отдаленных друг от друга эпох, об одинаковой скорости развития мастерства художников.

Когда мы сталкиваемся с одним и тем же техническим приемом, например, в изображении волос (в виде раковины, улитки или рыбьего пузыря) или складок одежды и т. п. у художников разных школ, мы можем предположить три варианта объяснения этого факта.

Первый. Это происходило близко и почти одновременно (например, какой-либо характерный прием в живописи Японии и Китая).

Второй. Один художник «подсмотрел» этот прием у другого, который жил в другое время и в другом месте (например, постимпрессионисты использовали приемы японского искусства).

Третий. Художники разных стран, разделенные столетиями, пришли к этому приему самостоятельно и независимо друг от друга, хотя быт и условия их жизни отличались, как огонь и вода.

Следуя известному в науке принципу «бритвы Оккама»: «не следует умножать сущностей сверх необходимости», мы

должны будем предположить третий вариант в последнюю очередь. Второй вариант тоже сомнителен: в рамках традиционной хронологии средневековые художники не знали «антиков», а те, в свою очередь, никак не смогли бы «подсмотреть» секреты мастерства у египтян, творивших за 1200 лет до них.

И вот остается нам только первый вариант: взлет творчества по линии № 5, к каким бы векам ни относила жизнь художников традиционная история, происходил почти одновременно.

При переходе к линии № 6, в реальном XIV веке, по всей Европе (а в Египте на полвека раньше) произошли существенные изменения в искусстве, вызванные, видимо, вынужденной изоляцией территорий из-за эпидемии чумы. Культурные контакты между художниками прервались, и хотя многие из мастеров уцелели, в их творчестве повсеместно проявились болезненные тенденции, притом что они творили хорошие, качественные работы, зачастую попросту шедевры.

«Болезненность» выразилась в том, что пропорции частей тела в некоторых случаях (примеры на следующей странице) искажены: у Эхнатона вытянута голова, у Клары — слишком длинные пальцы, на ликах византийских и русских икон — неестественные морщины и так далее. «Болезненность» заметна даже в Аполлоне Бельведерском.

Приведу слова И. Великовского из книги «Эдип и Эхнатон»:

«Эти изображения очень отличаются от стиля живописи Египта предшествующих и последующих веков. Особенно необычно и даже беспрецедентно строение тела Эхнатона. У него длинная голова, тонкая шея, обвисший живот, но самая заметная деформация в очертаниях его бедер... Но нельзя считать, что гротескно расширенные конечности царя связаны лишь с маньеризмом в искусстве.

Одна из особенностей фигуры Эхнатона — чрезмерно вытянутый череп — характерна также и для голов его детей, как это видно на барельефах и скульптурах... в Фивах и в эль-Амарне».



Фараон Эхнатон. XIV век до н. э. Египет



Св. Клара. XV век. Франция

Временная изолированность культур сказалась и на греческих мастерах. В. Н. Лазарев так отметил «болезненность» византийского искусства: «Позднепалеологовская живопись дает наглядную картину творческого упадка сил, который наступил в Византии в эту эпоху, когда искусство стало застывать в академических формах, принимающих все более пустой и бездушный отпечаток. Поздние константинопольские иконы ясно показывают, до какого окостенения линейной системы и до какой выхолощенности дошла столичная живопись на последнем этапе своего развития. В них не остается даже малейших следов от живописного стиля первой половины XIV века. Композиции граничат с чисто академическим пониманием формы, трактовка получает подчеркнутую сухость, сочные мазки окон-



Оплакивание Христа. XV век. Франция

чательно вытесняются тончайшими, графически острыми линиями. И в таком стиле на христианском Востоке изготовлялось огромное количество икон. Эта бездушная манера письма заносится в Италию, где она ложится в основу так называемых итало-греческих писем, а позже она проникает на Крит, постепенно вырождаясь здесь в эклектическое, глубоко упадочное явление».

Эта упадническая тенденция постепенно преодолевается к концу XIV, началу XV века, по инерции продолжая проявляться в творчестве некоторых художников отдельных стран вплоть до середины XV века. Период, когда «болезненные явления» уже были преодолены, по праву называется началом эпохи Возрождения. Но этот термин применим,

лишь если понимать под ним возрождение местной национальной классики, а не мифической античности. И потом успешное развитие шло дальше до линии № 9.

Эта новая эпоха отмечена появлением десятков выдающихся произведений архитектуры и искусства, таких как Пергамский алтарь, Сикстинская капелла, шедевры германских и французских соборов. Среди греческих можно назвать Аполлона Бельведерского работы Леохара, Нику Самофракийскую...

Вернемся на шаг назад. На севере, во Франции, к XV веку (линия № 7) сложилось направление, получившее название *интернациональная готика*, и Италия стала ареной борьбы различных художественных течений. Примером этого стиля служит творчество Фра Анджелико, о котором, кстати, Стендаль писал:

> «Как все миниатюристы, он прилагал величайшие усилия к тому, чтобы передать с возможной точностью вещи, которые вовсе того не стоят, и это делает его холодным».

Влияние интернациональной готики ощутили на себе и Джентиле да Фабриано в «Поклонении волхвов» (1423), и Беноццо Гоццоли в «Шествии волхвов» (1459—1461), но в последнем случае скрупулезность Гоццоли созвучна с зоркой любовью к природе, которой отличались помпеяне.

Множество помпейских росписей и мозаик в атриумах и триклиниях изображают птиц и цветы, африканских животных и создания подводного мира. Натурализм южных итальянцев нашел свое выражение в многочисленных натюрмортах, таких как роспись из дома Юлии Феликс в Помпеях и «Натюрморт с серебряной посудой» в гробнице Вестория Приска I века.

Как видим, склонность к натурализму и максимальной точности в деталях тоже проявляется в разных эпохах, следуя закону синусоиды. Спрашивается, существовали ли на нашей планете изолированные культуры, развившиеся до такой степени, чтобы правдиво передать средствами живописи, например многообразие и красоту видимого мира? Оторванные от Старого света культуры индейцев Южной и Центральной Америки до такой степени не развились, хотя вопрос о степени их изолированности остается открытым. И у нашего цивилизованного современника, поставившего перед собой такую задачу, мало что получится, пока он не

обратится к опыту «старых мастеров», художников XVI и XVII веков.

Никаким образом не могли бы развиваться до столь высокой степени совершенства художества в Греции или Помпеях, если эти территории были «изолированы» во времени, как это пытаются доказать нам сторонники традиционной истории.

Такую же любовь к деталям, как у Гоццоли, мы находим и у Пьеро делла Франческа. Это был действительно младший брат античных художников, о чем можно судить по обнаженным фигурам в «Смерти Адама» (1459—1466), об этом говорят и лица ангелов в «Крещении Христа» (1460), и спокойная величавость фигур в «Бичевании Христа» (1470).

Конечно, его фигуры в «Мадонне со святыми» (1472—1474) или в «Рождестве» (1470) еще не чувствуют себя так непринужденно и раскованно, как на фреске из Геркуланума «Геракл с Телефом» I века, но своими пропорциями они напоминают работы Поликлета и Скопаса, Леохара и Фидия, а пространственные построения картин Пьеро подводят искусство живописи к принципам воздушной перспективы.

Характер складок в «Менаде» Скопаса (IV век до н. э.) точно такой же, как у Пьеро, а его «Надгробие юноши с реки Илиссос», или этрусское изображение супружеской четы с саркофага из Вульчи (350 до н. э.), словно выполнены той же рукой, сменившей кисть на резец.

Кресилай и Бриаксис, авторы рельефов зофора Парфенона и скульптурной группы фронтона храма Зевса в Олимпии V века до н. э., Силанион и Лисистрат — все они почли бы за честь иметь такого ученика, как Пьеро делла Франческа.

И куда же все это делось?

В конце XVI века в кругу европейских мыслителей-гностиков родилась так называемая «скалигеровская хронология», которая в скором времени произвела истинный переворот в умах образованных людей. Разумеется, хронология очень быстро приобрела толкователей и обросла «доказательствами».

Историограф О. Вайнштейн пишет об исследованиях таких толкователей: «Таким образом, нижняя и верхняя границы изучаемого им периода приблизительно совпадают с теми хронологическими рамками средневековья, которые начали входить в употребление с

конца XVII в., когда профессор университета в Галле Христофор Келлер популяризировал гуманистическую периодизацию с помощью своего учебника всеобщей истории «Historia tripartia».

Этот труд состоял из трех книг: Historia antiqua — история до Константина, Historia mediiaeri — от Константина до падения Константинополя, и Historia nova — после падения Константинополя.

В XVIII веке работы Гиттерера в Германии и Гиббона в Англии окончательно утвердили эту периодизацию в исторической науке. То, что получилось в результате, начали изучать в гимназиях и университетах. Если когда-то люди узнавали о прошлом своего рода-племени от родителей, и на этом только знании строили свою жизнь; если затем о прошлом узнавали они также из Библии и других религиозных текстов, и включали в систему своих знаний о прошлом нравственные нормы; то теперь наступил момент, когда для большинства и, наконец, для всего человечества непреложной истиной стал курс истории, порождение лукавого ума.

Религия давала человеку представление о возможности хотя бы нравственного совершенствования. Традиционная история отменяет возможность какого-либо совершенства вообще. Если отвлечься от декоративных частностей, «матрица истории», наложенная после Скалигера на умы всего человечества, тяжелее и проще могильной плиты: не было, нет и не будет никакого возвышения общества, за которым не последовали бы упадок и гибель.

В области искусства это «программирование мысли» привело к началу того, что по праву можно назвать культурным контрренессансом. Произведения XVIII—XIX веков предстают выхолощенными, внешне выполненными хорошо, но холодными по своей сути. Таковы картины Тьеполо, Франсуа Буше, Давида, портреты Энгра, скульптуры Кановы. Да, произведения Торвальдсена или Давида стилистически близки римскому искусству II—III веков. И Овербек, и Шассерио, и Россетти пытались возродить искусство кватроченто (но у них ничего не получилось).

Упадок, начавшийся в конце XVII века, постепенно усиливался и привел искусство к полному краху в конце XX века. Крах очевиден, если сравнить вторичные работы нашего времени с шедеврами недавнего прошлого.

Согласен, можно подумать, что происходящее триста последних лет методичное ухудшение искусства, которое все эти столетия после XVII века катилось под гору, становясь то взволнованно-слащавым, то многозначительно напыщенным, подтверждает цикличность развития.

Но это не так. Ведь «ухудшение» не означает, что все художники постепенно забывают об анатомии, перспективе и других полезных вещах, а к концу жизни рисуют хуже, чем в молодости.

Сохраняя и даже накапливая все возможности для полноценного творчества, скульпторы и живописцы находятся в растерянности, не зная, как применить свои способности.

Напомню слова К. Маркса, хоть он и говорил не об искусстве: «Традиции всех мертвых поколений тяготеют, как кошмар, над умами живых. Так, Лютер переодевался апостолом Павлом, революция 1789—1814 гг. драпировалась поочередно то в костюм Римской республики, то в костюм Римской империи».

Заметьте, между прочим, как страшно звучат эти слова. Особенно если вдруг осознать, что кошмаром живых стала выдумка, скалигеровский сериал.

Происходящее с нами — результат гипнотического действия концепции циклического развития, которая программирует падение, даже вопреки желанию людей, вопреки здравому смыслу.

Так что же, мы так и будем жить внутри мистического триллера, дожидаясь, по воле давно умершего сценариста, «нового» краха цивилизации в XXV веке?

Застывшая музыка

Мнение о примитивности древнегреческой архитектуры, бытующее у искусствоведов, специалистов по Средневековью, глубоко ошибочно. Напротив, греки, питавшие пристрастие к уникальности, непрестанно перерабатывали и совершенствовали строительные чертежи. Это позволяло им создавать произведения, непревзойденные в Европе XVI—XIX веков даже в их собственном классическом стиле.

Я решил затронуть этот вопрос, чтобы показать, что в среде искусствоведов бродит еще немало заблуждений относительно таких специфических вопросов, как например,

конструктивные и прочие особенности зданий той или иной эпохи.

Л. Хассельбергер пишет в статье «Строительные чертежи храма Аполлона в Дидимах»:

«Удивительно, но греки достигали подобного совершенства способами, не отличающимися существенно ни от тех, которые ранее применяли египетские архитекторы, ни от тех, которыми позже пользовались римляне, а еще позже — средневековые зодчие».

Сколько можно удивляться?

Архитектурные чертежи XII века точно так же не сохранились, как и чертежи древнегреческих или древнеегипетских храмов. Они известны в ряде случаев только в виде схем на поверхностях самих зданий. Л. Хассельбергер продолжает:

«Техническая и практическая сторона проектирования и черчения в древнегреческой архитектуре, очевидно, мало отличалась от обычной практики, применявшейся двумя тысячелетиями раньше в Египте или 1500 лет спустя в центральной Европе. Строительные чертежи, выгравированные на поверхности стен и полов, были найдены во многих готических храмах (например, в Шартре, Реймсе, Бурже, Йорке и Орвието), да и на ранних египетских монументах находили нанесенные краской или выгравированные «измерительные и направляющие линии», которые теперь, в свете открытий, сделанных в Дидимах, можно признать «строительными чертежами».

Наша находка в храме Аполлона в Дидимах не является открытием каких-то «утраченных знаний».

Действительно, как пишет и К. Муратова тоже, «такие чертежи, сделанные на гранитной плите под покрытием бокового нефа и датируемые около 1300 г., сохранились в соборе Лиможа... Архитектурные наброски на камне имеются также в соборах в Клермоне, в Нарбоне. Таким образом, чертеж на пергаменте не вытесняет окончательно в XIII—XIV вв. чертежи на доске или камне, а существует параллельно с ними».

Специалистов удивляет, что эта практика не менялась в течение тысячелетий, несмотря на различные открытия и изобретения, поскольку в исторически достоверное время новые приемы архитектурной подготовки и строительства распространялись довольно быстро. А почему они не возникали, и не распространялись во времена, предшествующие средневековью? Я не вижу других причин, кроме неверной хронологии.

«Опыт строительства собора Нотр-Дам-де-Пари,— сообщают Р. Марк и У. Кларк в статье «Экспериментирование в готике»,— оказал существенное влияние на готическую архитектуру начала XIII в., включая множество небольших церквей. Один из примеров — собор в Лионе, строительство которого уже далеко продвинулось к тому времени, когда были изобретены аркбутаны.

Высота интерьера собора составляла 24 м, и аркбутаны в нем едва ли были необходимы, тем не менее их сразу соорудили после установки аркбутанов в соборе Нотр-Дам-де-Пари. Еще более очевидный пример строительного излишества представляет собой церковь Сен-Жермен-де-Пре парижского аббатства. Здесь аркбутаны были добавлены к завершенным хорам, хотя собор имел высоту лишь 14 м.

Менее чем за два десятилетия аркбутаны стали характерной особенностью зданий готического стиля... Опорная система собора в Толедо напоминает восстановленную нами первоначальную контрфорсную систему соборов в Париже и Бурже... Верхний ярус (арок.— *Авт.*), который в классических французских соборах противостоит ветровым нагрузкам, играет в нем лишь декоративную роль».

Вот как быстро воспринимались новые идеи в эпоху готики. А в эпоху античной классики, что же, просто переставали строить?

Но на смену готическому «конструктивизму» вдруг вновь пришел классический стиль: «пантеон на парфеноне». Именно так был построен собор св. Петра в Риме, а по его образцу — множество соборов почти во всех европейских столицах.

Архитектура городов средневековья показывает нам, что город долго оставался крепостью. Внутри она состояла из домов-крепостей. Палаццо, возводившиеся в итальянских городах в XV—XVI веках, были также надежно укреплены. Зажатый кольцом стен, такой город рос не вширь, а вверх, росли не только соборы, но и жилые дома с башнями. Флоренция попыталась выйти за эти пределы, стать «горизонтальным» городом, какими были скопления ренессансных вилл на побережье Средиземного моря.

Однако виды Флоренции XV века дошли до нас главным образом в росписях кассоне (сундуков). На картинах же флорентийских художников мы видим чаще всего идеальный город, своего рода театральные декорации для развертывающихся на полотнах сцен. В картинах Мазаччо едва угадывается та или иная улица.



Филарете. Проект храма. XV век. Италия

«Архитектурная мысль Возрождения с самого начала решительно противопоставляет город как произведение, искусственно и искусно созданное, естественности природного окружения. Город должен не подчиняться местности, но подчинять ее себе. Планы ренессансных городов имеют строго геометрические формы: круг, квадрат, восьмиугольник. Эти формы не связаны с конфигурацией местности, не вписываются в нее. Они накладываются сверху как знак, как печать господства человеческого разума, которому подвластно все... Расположение площадей, улиц, каналов также подчиняется этой игре в геометрию, часто в ущерб практической целесообразности. Эти планы походили на орнаментальные композиции, пригодные для кладки мраморных полов общественных зданий или для вымостки парадных площадей»,— пишет И. Данилова в книге «Итальянский город: реальность, миф, образ».

Но ни один из проектов городов, придуманных Альберти, Филарете и Франческо ди Джорджо Мартини, реализован не был.

В отличие от флорентийцев, венецианские живописцы, напротив, охотно изображали реальные уголки своего города задолго до ведутистов XVIII века, стремясь к максимальной, почти фотографической достоверности. Изображения Венеции у Джентиле Беллини и Карпаччо точны и детальны, хорошо узнаваемы не только площадь Сан-Марко, но и другие площади, улицы и каналы. Можно даже рассмотреть иконографию первоначальных мозаик на фасаде собора св. Марка.

Живописные и графические изображения городов — к сожалению, пока не оцененный по достоинству пласт средневековой культуры. Например, если верить старинной миниатюре, храм св. Софии в Константинополе имел в XV веке вид западноевропейского собора.



Город Пальманова (аэрофотосъемка). XVI век. Италия

Другая гравюра, в одной из ранних печатных книг, изображает один и тот же город, но иллюстрирует тексты, повествующие о разных городах. Что же изображала эта гравюра — Рим, Трою, Иерусалим, Неаполь? Вопросов слишком много, чтобы не обращать на них внимания. В истории градостроительства и архитектуры мы, естественно, видим те же хронологические ошибки, что и в истории скульптуры и живописи.

Здесь я коснусь лишь некоторых вопросов, позволяющих прояснить параллели в архитектуре «древности» и средневековья. Джорджо Вазари (1511—1574), флорентийский архитектор, как ни удивительно, тоже видит эти параллели, сравнивая архитектурные ордера:

«...Возвращаясь к предмету изложения, мы скажем, что способ этого рода (строительства) можно применять при одном ордере, но также и во втором ордере, расположенном над рустованным, а еще выше можно помещать еще третий ордер иного рода, например ионический или коринфский, или сложный в той манере, какую показали



Рисунок собора св. Петра. XVI век. Италия

древние в римском Колизее, где они проявили искусство и рассудительность в расположении ордеров.

Ибо, восторжествовав не только над греками, но и над всем миром, римляне поместили на самом верху сложный ордер, так как тосканцы уже (!) пользовались им в нескольких манерах и поместили его выше всех, как наивысший по мощи, изяществу и красоте и как самый из всех видный для увенчания здания, ибо, будучи украшен прекрасными членениями, он в целом образует достойнейшее завершение, так что иного и желать не приходится».

Ордер — это определенное сочетание частей стоечно-балочной конструкции, несущих (колонна с капителью, базой, иногда пьедесталом) и несомых (архитрав, фриз и карниз, в совокупности составляющие антаблемент), их структура и художественная обработка. Добавлю еще, что колонны того или иного ордера, и не только колонны, но и фасады с глазами-окнами и дверью-ртом, воспринимались современниками Вазари как изображения людей:



Капрарола. Церковь Санта-Мария делла Консолационе. XVI век. Италия.

«О сложном ордере Витрувий[1] не упоминает, перечисляя лишь работы дорические, ионические, коринфские и тосканские и считая слишком вольными тех, кто, заимствуя из этих четырех ордеров, создавали тела, представляющиеся ему скорее чудовищами, чем людьми; тем не менее, так как он много применялся римлянами и в подражание им нашими современниками, я не премину, к общему сведению, разъяснить и показать основу соразмерностей также и этого вида построек.

Я полагаю, что если греки и римляне образовали эти первые четыре ордера и свели их к общим размерам и правилам, то могли и у нас быть такие, кто в наше время, строя в сложном ордере самостоятельно, создавали вещи, обладающие гораздо большей прелестью, чем древние. И об истине этого свидетельствует то, что Микеланджело Буонарроти (1475—1564) создал в сакристии и библиотеке Сан Лоренцо во Флоренции, где двери, табернакли, базы, колонны, капители, карнизы, консоли, а в общем, и все остальное отличаются новизной и тем, что свойственно только ему, и все же они дивны, а не просто красивы.

Те же, кто занимается обмером архитектурных памятников древности, находят, что в архитектуре Браманте (1444—1514) не меньше, чем во всех этих древностях, вложено и знания рисунка, и искусства».

Представления искусствоведов об исторических знаниях Вазари столь путанны, что расшифровывать его им зачастую трудно. Похоже, «старыми» мастерами он называл тех, кто творил лет за сто — сто пятьдесят до него (линия № 7), ну а те, кто им предшествовал, конечно, «древние» (линии № 4, 5 и 6).

«Древние применяли для дверей или гробниц вместо колонн гермы разного вида: одни — фигуру с корзинкой на голове вместо капители, другие фигуру до пояса, а остальное до базы в виде пирамиды или же древесных стволов; в таком же роде делали девушек, сатиров, путтов и всякого рода чудовищ и уродов, каких только считали подходящими и какие только порождались их фантазией, тех они и применяли к своим произведениям».

Делали все это «древние», или нет, не вполне понятно. А вот в ранее средневековье делали, совершенно точно. Не о романском ли искусстве здесь идет речь? Затем сходу, без всякого разделения времен, Вазари переходит к готике. Я уже цитировал эти его высказывания в главе «Возрождение античности: взгляд изнутри», поэтому повторяться не

[1] *Витрувий* — римский инженер и архитектор, I век до н. э., линия № 5.

буду. Вазари явно пишет не о Скопасе или Праксителе, а о романских произведениях типа «Битвы монстров».

Приведу также мнение современного искусствоведа Е. Юваловой: «Изображение духовной активности персонажа принадлежит не античности, а средневековью, в том числе и романскому, и византийскому. Но... будучи материализованной в естественных для человека и разнообразных мимических проявлениях, она утрачивает в значительной степени трансцендентность и преобразуется в душевную, психическую активность. Это свойство, не знакомое ни романскому, ни византийскому искусству, указывало в будущее, в готику».

С точки зрения скалигеровской хронологии, понять Е. Ювалову так же трудно, как Дж. Вазари. Якобы духовная активность присуща романскому искусству, а античности нет. Ей якобы принадлежит изображение лишь «чудовищ и уродов».

Как видим, здесь у них немецкие работы близких предшественников Вазари оказываются придуманными готами, что, конечно, противоречит традиционной хронологии, согласно которой готы «сошли с арены» задолго до того, как немцы вообще что-нибудь начали строить. Чему же нам теперь не верить: эрудиции Вазари или хронологии Скалигера? Эти двое работали почти одновременно, только первый писал о том, что имеет материальное воплощение (скульптура, архитектура), а второй — рассчитывал некую «виртуальную реальность».

В целом из трудов Вазари вытекает, что древнегреческая архитектура, как и скульптура, не просто близка, а совпадает со средневековой. Исламская архитектура Востока также стилистически близка готике и Ренессансу. Считается, что крестоносцы, возвращаясь из крестовых походов, занесли в Европу моду на стрельчатые арки и другие элементы арабской архитектуры. Арабская культура, дескать, цвела в IX—X веках, когда Европа еще пребывала в невежестве. Похоже, датировки придется сблизить.

Меня спросят: как можно совместить в одном веке древнеегипетскую культуру фараонов, культуру Римской империи и культуру ислама, да еще «присоединив» к ним средневековье Европы? Да очень просто! Одно дело официальная культура империи, другое — консервативная культура местной знати, третье — культура порабощенных народов (причем, многочисленных), с которой необходимо считаться.

При всех этнических и религиозных различиях, которые могут выражаться в завитках и орнаменте, всегда есть нечто общее: правила конструирования и приемы строительства. «Сопромат», если одним словом. Плюс к тому мастерство архитектора и строителя.

Интерес к орнаменту возникает на определенной стадии развития геометрии. Нам здесь важны не различия в исламском и христианском искусстве, они неизбежны. Важно, что увлечение орнаментом в мусульманском искусстве возникло не в результате запрета на изображение живых существ. Ведь если встать на такую точку зрения, невозможно объяснить, а чем вызван интерес к орнаменту у христиан?

Мечеть Ибн-Тулуна дошла до нас в почти неприкосновенном виде, а потому (!) считается самой древней в Каире. Построили ее, говорят, в IX веке, а минарет, не похожий ни на один из минаретов Каира, поставили в конце XIII века. Что же, неужели мечеть четыреста лет стояла без минарета?

Мечеть окружает могучая стена с зубцами. Единственным, что говорит зрителю о том, что перед ним не крепость, а мечеть, является опоясывающий стену фриз из стрельчатых окон и арок. Внутренний двор мечети с трех сторон окружают аркады с высокими стрельчатыми арками, опирающимися на квадратные колонны и покрытыми геометрическим орнаментом. В центре двора фонтан, над которым сооружен купол. Дата этого сооружения — 1296 год, тоже XIII век.

Вряд ли мечеть Ибн-Тулуна в Каире, «Купол скалы» в Иерусалиме или мечеть Омейядов в Дамаске старше дворца Альгамбра, построенного близ Гранады в XIII—XIV веках!

Мечеть «Купол скалы» якобы построена халифом Омаром в VII веке на месте храма царя Соломона, но здание напоминает более всего раннехристианский храм. Стены мечети изнутри покрыты мозаиками. Чаще всего встречается изображение зеленых виноградных листьев на золотом фоне. Восьмиугольное здание, может быть, построено и раньше, но мечеть существует с XIV века.

Мечеть Омейядов в Дамаске украшена мозаиками с изображением цветов и фруктовых деревьев. Арки зала для молитв опираются на мощные коринфские колонны, на южной стороне зала расположены четыре михраба — ниши в стене мечети, указывающие направление на Мекку. Минарет Иисуса Христа построили, судя по всему, в то же время, что и минарет Ал-Гарбия, в XV веке. Третий минарет, построенный якобы раньше, не сохранил первоначального облика.

Время постройки мечети султана Хасана в Каире 1356—1362 годы. Мечеть Биби-Ханым в Самарканде возведена в самом конце XIV века. Золотая мечеть в Багдаде центрально-купольного плана с четырьмя минаретами — в начале XVI века. Кордовскую мечеть построили якобы в конце VIII века, но, скорее всего, ее строительство закончили в XV веке. Думаю, тогда и пала Кордова, а не в 1236 году, как утверждают историки. Реконкиста закончилась взятием Гранады в 1492 году, и, возможно, Кордова пала незадолго до этого. Соответственно, в XVI веке по приказу Карла V кордовскую мечеть легко перестроили в готическую церковь.

Попробую теперь расставить некоторые хронологические вехи в архитектуре, сообразуясь с реальной историей.

В 1130 году Неаполь захватили норманны (нормандцы) под предводительством кондотьера Роджера. Впоследствии папа признал его королем Сицилии и Неаполя. С прекращением норманнской династии власть над Неаполем поочередно переходила к Гогенштауфенам, герцогам Анжуйским, к Арагонской династии и испанской короне.

Если Неаполь претендовал на роль столицы Средиземноморья, то Сицилию именовали «проходным двором» Средиземноморья, поскольку контакты между Испанией и Левантом, Францией и Магрибом осуществлялись через этот остров.

В 1016 году двенадцать сыновей Танкреда де Отвиля прибыли на Сицилию и захватили весь юг Италии.

«Нормандцы возвели в Палермо дворцы Куба и Зида по всем канонам мавританской архитектуры,— пишет Р. Ланда в книге «Средиземноморье глазами востоковеда».— Точно так же в архитектуре возводившихся в то время соборов ... современные исследователи без труда определяют черты сходства с архитектурой главных мечетей Магриба... В эпоху норманнов христианские храмы часто строили архитекторы-арабы не только в арабском стиле (обычно в сочетании с типичными византийскими золотыми мозаиками и резьбой по цветному мрамору) со всеми элементами и характерными приемами мавританского зодчества Магриба и мусульманской Андалусии, но даже с арабскими куфическими надписями вокруг изображений христианских святых».

Роджер II (1112—1159) сделал Сицилию центром королевства, включавшего Южную Италию и часть Магриба от Триполи до Туниса. Был прозван «Язычником» за любовь ко всему арабскому. Вильгельм II, его внук, также допускал явное исповедание ислама.

Гогенштауфен — второй «крещеный султан Сицилии», был очарован восточной культурой. В Палермо при его дворе жили арабские, греческие и еврейские ученые, приглашенные императором, веротерпимость которого поражала современников. Он любил музыку, поэзию и, надо думать, изобразительные искусства. Однако облик императора, пытавшегося завоевать всю Италию, нам неизвестен.

После падения Гогенштауфенов в 1268 году Южная Италия была захвачена Карлом Анжуйским, и он правил 29 лет в Неаполе. В 1282 Педро III Арагонский высадился на Сицилии и отделил ее от Неаполя. Война шла до 1372 года.

В 1278 году Карл Анжуйский становится ахейским князем в Греции. Его преемник Карл II Неаполитанский правил в 1285—1289 годах, за ним 35 лет на троне был Фредерик II Сицилийский (1302—1337). В начале XIV века заключен мир между Неаполем и Сицилией.

А на территории Греции с 1314 года начинается серия войн. Войска морейцев возглавляет Людовик Бургундский; легко вооруженная испанская пехота разбивает французских рыцарей. Афино-Фиванское герцогство с 1311 по 1391 год — под властью каталонцев, «счастливого войска франков в Романии».

Почему именно здесь такая «чехарда» властителей, и зачем я говорю об этом в главе об архитектуре?

А потому, что к южным морям тянуло всю европейскую знать. Богатые люди тогда не имели возможности отдыхать на Багамах; всемирным курортом были Южная Италия, Сицилия, Греция.

Аль-Идриси писал: «Остров Сицилия — это жемчужина века по своей красоте и плодородию почвы, первая страна в мире по обилию даров природы, по числу жителей и по давности ее цивилизации».

Все властвовавшие здесь устраивали пышные дворы, строили, соответственно, дворцы, широко раскинутые на местности, приглашая для этого лучших архитекторов. Владыки со всей Европы, приезжавшие на отдых, строили здесь

шикарные виллы. Изобразительное искусство и поэзия процветали.

Но вот странность: никаких художников, творивших в Южной Италии и на Сицилии в это время, мы назвать не можем. Их произведений нет. Архитектурных памятников XI—XIV веков здесь крайне мало, а в Греции так вообще нет. Куда же они делись?

Думаю, неправомочен взгляд, что на протяжении всего этого периода ничего не строилось, во всяком случае, что строительство ограничивалось тем небольшим количеством образцов, которое показывает традиционная хронология средневековья.

Можно сделать вывод, что храмы в итальянском Пестуме построены при нормандцах, «античные», то есть византийские храмы на Сицилии — при Гогенштауфенах в XIII веке.



Леони. Статуя Медичи. XVI век. Италия

Афинский Акрополь возведен при правлении бургундских герцогов де ла Рош в XIII веке. Колизей — в XIV веке. Пантеон — в XV веке. Арка Константина в Риме, которую следует называть Аркой Адриана,— при Палеологах, в XV веке.

Святилище Фортуны Примигении в Палестрине возведено в XIII—XIV веках, гробница Эль-Хазне в иорданской Петре — в XV веке. Порта-Нигра в Трире — в XIV веке, Храм в Ниме — в XIV—XV веках, Лептис-Магна в Ливии в XV веке, Пальмира в Сирии и Тимгада в Алжире — около 1500 года.

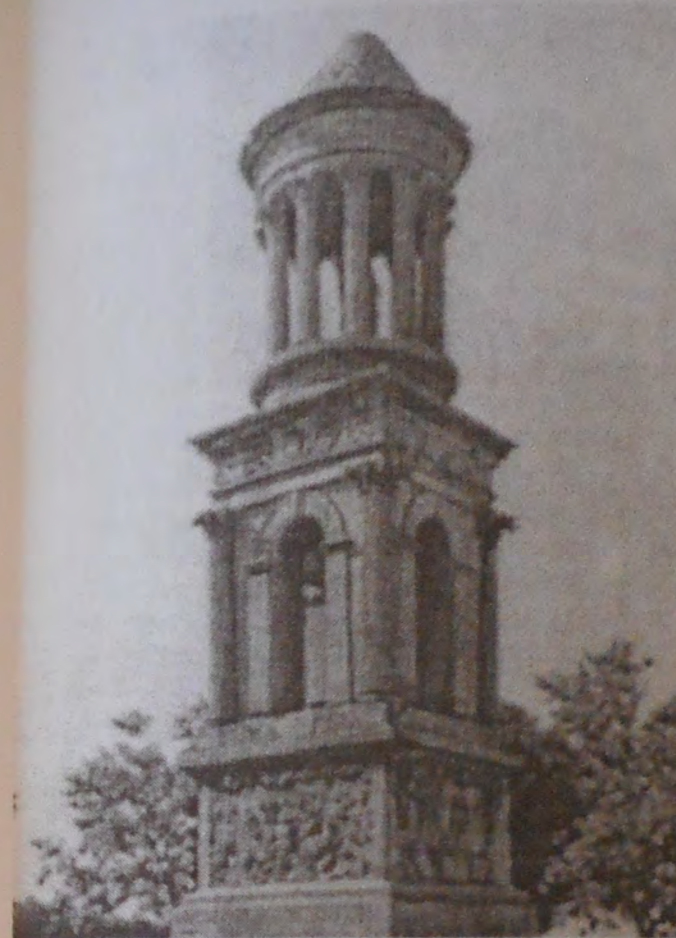


Гробница Цецилии Метеллы. I век. Рим

О римском строительстве «античных сооружений» в XIV веке могу привести следующие соображения.

В Византии романский стиль постепенно перешел в «Ренессанс», а на севере Европы (во Франции, Германии, Северной Италии) в XIII веке возник и стал развиваться готический стиль, причем в Италии готика значительно позже получила название переходного к Ренессансу «флегматичного стиля». В чисто готическом стиле построен лишь Миланский собор, в строительстве которого в XV веке принимали участие французы и немцы.

Видимо, с XIV века, с тех пор как турки, завоевав Малую Азию, вплотную приблизились к Константинополю, византийские императоры под давлением прозападной партии стали думать о переносе столицы на Аппенинский полуостров. Ведь не только Римская область, но и большинство территорий Италии находились в зависимости от Византии. По этой причине и могло быть дано задание обустраивать Рим в византийском духе.



Мавзолей Юлиев. I век.
Рим (Франция)



Гробница в Эль-Хазне. II век.
Рим (Иордания)

Существующие в Риме средневековые (готические) церкви значительно меньше по своим размерам, чем готические церкви Флоренции и Венеции. То есть Рим в XIII — начале XIV века был небольшим городком, или даже скоплением небольших поселков.

В конце XIV века частично были построены крепостные укрепления Рима, ватиканские дворцы стояли еще без обитателей, собор Святого Петра был без крыши, на месте будущего форума паслись козы, но население Рима уже составляло 20 000 человек. Однако в городе было неспокойно, итальянцы были настроены против переноса сюда «столицы городов».

Не находя поддержки у Запада, Мануил II, посетив виллу Адриана, видимо, предложил в 1370-х годах Пьеру Роже де Бофор (Григорию XI) переехать из Авиньона, в котором в то время жила вся курия, во дворцы строящегося Рима. И с 1377 года римские папы определили свое местонахождение в Ватикане.

А Рим не только не стал Столицей мира, но даже столицей Италии смог стать только в XIX веке.



Круглый храм в Баальбеке. III век. Рим (Ливан)

Развитие культуры страны, «изолированной» во времени, столь же затруднительно, как и страны, изолированной географически. Грозит ли древним грекам и римлянам «депортация в средневековье»? Как Петр I прорубал окно в Европу, так и «древним» жителям деваться некуда: чтобы их культура предстала естественной и цельной, приходится мне для них «прорубать окно» в средние века.

ПРОВЕРКА ТЕОРИИ

Линии № 10 и 11. Куда идем?

Если ребенка с самого детства приучить к мысли, что он тупица,— и всех окружающих убедить в том же самом,— то ребенок, к сожалению, проживет жизнь тупицы. Это знают все педагоги: таково свойство человеческой психики.

Человек обладает второй сигнальной системой, вот в чем проблема. Конечно, владение речью — большой дар и благо, но формирование условно-рефлекторных связей не непосредственными раздражителями, а их словесными обозначениями часто приводит к негативным результатам. В конце концов, каждого из нас когда-нибудь обманывали. И я знаю реальный случай, когда целый народ «добровольно и с песнями» три четверти века строил светлое будущее, поверив словам. А затем столь же неоглядно кинулся строить «светлое настоящее». Но ничего «светлого» не произошло; каждый раз получалось то коллективное рабство инкского типа, то «дикий капитализм».

В одной из предыдущих глав я утверждал, что хронология Скалигера, став повсеместно известной, губительным образом повлияла на дальнейшее развитие изобразительного искусства, да и вообще культуры. Такой вывод вызывает протест у многих людей, поэтому здесь я решил подробнее объяснить, что произошло с искусством на протяжении XVIII—XIX веков.

Старая эстетика (Дидро, Кант и другие) придумала так называемое «среднее состояние», своего рода утопию «синтеза противоположностей». Мыслителям представлялся некий идеал, гармоничная жизнь общества и каждого человека в «счастливые эпохи», когда уже были преодолены первичное «варварство» и бедность, но еще не проявились противоречия цивилизованного общества.

Последователи Скалигера, Дидро и Кант, немало сделали для укрепления мифа об античности: они нашли в истории место для своей утопии именно в античном прошлом, в Греции эпохи Перикла. Но ее осуществление, по мысли тех же философов, было возможным и в эпоху расцвета Флоренции! Они сами рассматривали Возрождение как полное повторение античности.

Маркс пришел к выводу, что реальной почвой «среднего состояния», которое писатели XVIII и первой половины XIX века переносили в Древнюю Грецию или в позднее средневековье, является классическая форма простого товарного производства. Экономическим базисом расцвета культуры он объявил мелкое крестьянское хозяйство и производство самостоятельных ремесленников, и в этом я лишний раз вижу параллель между античностью и средневековьем, на этот раз экономическую.

В Риме III века до н. э. (линия № 3 «римской» волны) словосочетание calceus mutare означало не только «обуться», но и «стать сенатором». Выражение soleas deponere — снять сандалии — значило также «пожалуйте к столу». Обувь — предмет царской роскоши.

Но значительно раньше, как сообщает Ксенофонт (430—355 до н. э., линия № 5—6), сапожники Эллады трудились на кооперативных началах и были разделены на мужских и дамских мастеров. В цехах была специализация: один резал кожу, другой пробивал отверстия, третий соединял кусочки кожи между собой звериными жилами, а последний, пользуясь колодкой, ставил подметки. Любой экономист подтвердит, что это описание типичной средневековой мастерской.

В средневековой Европе первая гильдия сапожников появилась в Геттингене (Германия) в 1251 году (линия № 5), и лишь затем постепенно сапожное ремесло стало одним из распространенных.

Итак, на линии № 3 обувь — предмет роскоши, на линии № 5 появляются гильдии сапожников, на линии № 6 обувь производят серийно едва ли не на конвейере, наступает «золотой век», вершина искусств. Это одна и та же история, а философы даже не замечают раздвоения во времени их идеала «среднего состояния»!

«Гельвеций[1] находит счастье общественного человека в среднем состоянии,— пишет Дидро.— Я думаю аналогичным образом. Но как вернуться к нему, когда удалились от нее (счастливой полосы), а когда находишься на ней, то как остаться там? Я этого не знаю».

Действительно, как можно остаться в мечте?

В искусстве стали видеть вестника этого счастливого «среднего состояния», лежащего где-то между крайностями первобытного общества и цивилизации. И это понятно: произведения искусства, в отличие от продукции сапожников, остаются на виду людей всегда. И человечество имело зримое свидетельство того, что «золотой век» был.

Надеюсь, в этой книге я достаточно подробно показал, как развивалось искусство. От простого к сложному, от неумелости к мастерству. Что могло помешать дальнейшему развитию? Ничто, однако, как это признано всеми, «золотой век» искусства позади. Он уже БЫЛ. С XVII века начался упадок.

Так что же такое произошло в том веке, что привело к столь печальному результату? Только одно: возобладала история, составленная на основе хронологии Скалигера (ум. в 1606).

Ужас положения в том, что стало общепринятым и непреложным историческое мнение: человечество достигло вершины в античные времена и скатилось к варварству; вторичное достижение вершины оказалось возможным; чтобы вновь не скатиться к варварству, надо держаться на ее уровне. Дальнейшее развитие невозможно.

«Обаяние, которым обладает для нас их (греков) искусство, не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло, — пишет Маркс.— Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, при которых оно, возможно, только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова».

[1] Французский философ, 1715—1771.

НИКОГДА БОЛЬШЕ! — вот что составляет основу Скалигеровского гипноза.

В конце XVI века братья Караччи основали в Болонье «Академию вступивших на правильный путь». Результаты деятельности этой и других, появившихся вслед за ней академий, к сожалению, не так уж впечатляющи. Без сомнения, академии художеств принесли какую-то пользу. Они сделали невозможным возврат к интернациональной готике XV века и даже преодолели двусмысленность итальянского и французского маньеризма XVI века, однако все шедевры XVII века были сделаны не благодаря, а, скорее, вопреки академиям.

Один Караваджо сделал больше, чем все «вступившие на правильный путь». Как пишут сами искусствоведы, «эпигонское освоение наследия прошлого привело в картинах художников академического направления лишь к эклектическому смешению стилей». Об искусстве же XVIII века вспоминать вообще грустно. Перечисление фамилий (пусть даже звучных) не изменит общей картины: искусство предыдущих веков намного богаче искусства эпохи Просвещения.

Но прежде чем перейти к живописи, скажу несколько слов об архитектуре следующих после Скалигера веков.

В средневековье строили в греческой и в немецкой манере. Архитектура оказалась более консервативной, чем живопись: в XVII веке строят в стиле барокко, одновременно продолжая греческую манеру. Классицизм линий № 10 и 11 продолжает античность линии № 9,— так, архитектор Суфло ставит в Париже очередной «греческий» Пантеон, а Клод Леду строит «древнеримский» театр в Безансоне. Вообще французы ведут себя, словно Рим не в Риме, а в Париже.

Персье и Фонтен строят Триумфальную арку на площади Карузель, совсем рядом с Лувром. Излишне политизированный художник Давид так увлекается искусством республиканского Рима, что и сам становится республиканцем. Виньон возводит в начале XIX века церковь Мадлен по образцу «Квадратного дома» в Ниме: Карл Маркс еще не открыл народам глаза, и архитектор не знает, что так могли строить только мелкие крестьяне и свободные ремесленники. Шальгрен строит еще одну Триумфальную арку в том же Париже, еще больше предыдущей, а Лангхас — Бранден-

бургские ворота в Берлине, а Каньола — Арку Мира в Милане, а Смерк — Британский музей в Лондоне. И так далее.

Если все это суммировать, получится шикарный античный город. В этом «городе», без сомнения, должно быть место монументальной скульптуре, и она появилась: статуя «Мир» Шоде 1805 года, памятник Иосифу II в Вене 1795—1807 годов, многочисленные бюсты императора Наполеона работы Гудона, Кановы и других.

Ситуация удивительная, но тем не менее очевидная: античность, которую не к чему было «возрождать» в XV—XVI веках, продолжалась и в XVIII, и в XIX веках, наряду с «немецкой манерой» (собор в Кельне, например, был достроен в XIX веке), «французской манерой» (рококо) и прочими. Но против античного стиля встала скалигеровская хронология: всё, что теперь строит, ваяет и пишет в «греческой манере» тот или другой автор, объявлено «лже-античностью».

То же можно сказать о готике. В 1840—1868 годах в этом стиле построен лондонский парламент. В 1794—1807 годах — «средневековое» аббатство Фонтхилл. Также и французам ничто не мешало строить «средневековые» замки, например Виолле-ле-Дюк (1858—1867).

Искусство XIX века дало ничуть не меньше античных произведений, чем век XVIII или сама античность. «Валгалла» близ Регенсбурга (1830—1842) немецкого архитектора Кленце, скульптура Кановы «Полина Боргезе» (1805—08), рельеф «Грации, слушающие пения амура» работы Торвальдсена (1821), «Амур и Психея» кисти Жерара (1798) и многие, многие другие.

Анализ искусства XIX века поучителен, хотя и не претендует на полноту и объемность. Общее место — слова о внешне изысканном, но холодном академическом классицизме. Говорить приходится не о красоте, а о красивости, не об утонченности, а о рафинированности.

В XIX веке появился новый фактор, утяжеливший ситуацию: демократия расширила число причастных к искусству. Затем появился марксизм. Скалигеровская хронология удовлетворяла марксистов даже больше, чем демократов. Они выдумали «борьбу классов» и само искусство подверстали к идеологии, которую оно, «принадлежа народу», должно было обслуживать, ибо так, дескать, было всегда.

Никто не говорит об этом вслух, но история искусства XIX века показывает нам, как цепко держатся художники за «античность» и «Возрождение». Неверно выстроенная история будто загипнотизировала их, внушая: «вы не способны ни на что, кроме повторения пройденного». Лишь немногие смогли вырваться из этого эмоционально-психологического плена и создать что-то продолжающее наработки эпохи Возрождения.

Живопись уже в XVIII веке пошла по пути подражательства. Конечно, Тьеполо еще несет на своем творчестве отблеск мастеров чинквеченто Веронезе и Тинторетто. Но даже виртуозность исполнения (при общем упадке техники живописи, однако) не могут искупить скушные мелкие страсти, чисто внешние эффекты: декоративность красок и чувств, как в картинах Тьеполо, так и Ватто, Буше и других.

Скульптор Гудон известен лишь благодаря портретам знаменитостей. Живописец Давид — неуемным подражанием античности. Даже Гойя не может быть зачислен в актив этого века: с него начинается век следующий.

Эти произведения классического направления оставляют нас равнодушными: в них не чувствуется живого развития искусства, как в подлинных антиках XIII века или шедеврах XVII (Веласкеса, Рембрандта, Вермеера), а лишь преклонение перед недостижимым идеалом античности. Мы ощущаем неприступность Полины Боргезе, холодность Психеи и бесплодие всего этого искусства.

Художниками раннего Возрождения руководило желание написать обнаженную женщину («Рождение Венеры» Боттичелли, «Венера» Джорджоне) или обнаженного мужчину («Крещение» Пьеро делла Франческа, «Святой Себастьян» Поллайоло) так, как этого еще никто в Северной Италии до них не делал. Сюжет в этих картинах не так уж важен, он отодвинут на второй план. Но уже в картинах XVII века сюжет становится одним из самых важных элементов. В XIX веке литературность превращается в бич живописи.

«Аллегория» Аньоло Бронзино (1545) довольно слабо перекликается с «Амуром и Психеей» Давида (1817) и чуть больше с одноименной картиной Жерара. Момент чувственности, столь ярко выраженный у Бронзино, остается лишь воспоминанием у Жерара, а во времена Давида, видимо, уже считается неприличным. У Давида на первом плане лишь представление сюжета, очень «древнего» и освящен-



Джорджоне. Спящая Венера. XVI век. Италия

ного хронологией. Как писал Стендаль: «Школа Давида в состоянии изображать только тела; она решительно не способна изображать души».

Росписи из дома Бартольди в Риме 1817 года «Продажа Иосифа братьями» Овербека и «Иосиф, узнаваемый братьями» Корнелиуса подражают живописи кватроченто, но как они далеки от Гирландайо или Гоццоли именно в силу своей «правильной» историчности!

Влияние скалигеровской хронологии чувствуется и в «Римлянах времен упадка» Кутюра, и в «Явлении Христа народу» Иванова, и множестве других картин. Все эти сюжеты очень древние и важные, а потому излишне тяжеловесные. Религиозная тема в них не выходит за пределы назидательности. Умиления (того, что находит Стендаль у Рафаэля, Корреджо и других художников XVI века) здесь нет.

Можно написать десятки христиан, растерзанных дикими животными на арене Колизея, но какое все это имеет отношение к вере? Хотя некоторые картины выполнены виртуозно.

Эти и другие сочинения «всемирно-исторического значения» (вроде «Последнего дня Помпеи» Брюллова) нанес-

ли в результате огромный урон искусству. Впоследствии они привели к отказу от академического направления многих из числа художников, желавших изображать подлинные чувства живых людей, а не литературных персонажей.

«Свобода, ведущая народ» Делакруа 1830 года — конечно, произведение совсем другого плана. Как это ни покажется странным, его интересно было бы сравнить с охотой на львов или крокодилов Рубенса. Вот где настоящие страсти, вот где инстинкты, руководящие живыми существами! Несомненно, «Свобода на баррикадах» — одна из лучших картин XIX века, хотя, по сути своей, она является не чем иным, как политическим плакатом.

С этой живописной работой перекликается рельеф Рюда «Марсельеза» 1836 года с Триумфальной арки Звезды. Это произведение воскрешает в памяти фрагменты рельефов Пергамского алтаря, хоть оно и перегружено деталями. Также хороша и скульптурная группа Карпо «Танец» (1865—1869) с фасада Гранд-Опера. Работа Карпо напоминает «Экстаз св. Терезы» и другие произведения Бернини. Чувства танцующих отнюдь не религиозны, но переданы ярко и запоминающе.

«Благовещение» Россетти 1850 года сравнимо с «Благовещением» Фра Анджелико, но далеко от простой стилизации, чего было немало в этот век эклектики. И все-таки надо признать, что ничего принципиально нового в XIX веке создано не было. Огромное количество произведений, картин и статуй, не возвышаются над уровнем ученой посредственности.

К примеру, «Рождение Венеры» Кабанеля (1863) восходит к «Спящей Венере» Джорджоне, но намного хуже нее своей жеманностью и внутренней пустотой. Исключения — например, «Геракл и Лихас» (1815) Кановы — лишь подтверждают правило.

Отдельно следует сказать об импрессионистах. Их достижения в пленэрной живописи всем известны. Изображение окружавшей их реальной, а не выдуманной скалигеровцами жизни похвально. Однако их вклад в мировое искусство не так уж велик: пейзажи, они и есть пейзажи, а для создания выдающегося портрета, например, одного умения передавать световоздушную среду маловато.

Прав Стасов, считая лучшим художником XIX века Гойю. Его «Портрет Франсиски Савасы Гарсиа» 1805 года,

может быть, технически не так хорош, как «Девушка в красной шляпе» Вермеера, но по мастерству проникновения во внутренний мир своей модели равен многим портретам Рембрандта, Рубенса, Веласкеса, Тициана.

Тенденции конца XIX века, искусство декаданса (упадничества), столь не любимое Стасовым, относится к тем процессам, которые определяли ход культуры в XX веке, и как будто подтверждают циклический характер мировой истории. В чем же причина неутешительности такого взгляда на искусство позапрошлого и прошлого веков?

Сравним «Мадонну с Иоанном Крестителем и св. Иеронимом» Пармиджанино или мадонн Рафаэля, Корреджо, Тициана с «Обетом Людовика XIII» Энгра 1824 года. О картине Энгра, живущего во Флоренции, Стендаль пишет: «На мой взгляд, это — очень сухое произведение и, сверх того, мешанина из картин старых итальянских мастеров».

Преклонение перед античностью, расцвет культуры которой объясним лишь загадочным «средним состоянием», а, попросту говоря, необъясним вообще, распространяется и на эпоху «возрождения» этой самой античности. Все рассматривается не как нормальный процесс развития искусства (постепенное овладение анатомией, светотенью, перспективой) с добавлением всего того, что открывает каждый новый век, а как нечто мистическое, недоступное человеческому разуму и воле.

Если бы Возрождение было таким, каким его пытаются представить скалигеровцы, мы имели бы и у Рафаэля с Леонардо то же самое: мешанину из произведений древних греческих мастеров.

Сколько силы и достоинства в младенце Христе на картине Пармиджанино! И как вял младенец на картине Энгра! Но не надо думать, что Энгр слаб по части живописи, как многие другие художники XIX века. Микеланджело отделяли от XIV века (т. е. «древности») двести лет, столько же, сколько Энгра от мастеров XVII века. Но если бы Микеланджело считал, что он «возрождает» античное искусство, мы имели бы лишь подражания «Аполлону Бельведерскому» или «Лаокоону». А вот Энгр и Канова считали себя именно такими «возрождателями», и их творчество не могло не быть вторичным.

Импрессионисты, постимпрессионисты и многие другие внесли немалый вклад в искусство своего времени.

Рафаэль. Сикстинская мадонна. XVI век. Италия



Леонардо. Мадонна в гроте. XV век. Италия



Микеланджело. Мадонна с младенцем. XVI век. Италия

Я вовсе не пытаюсь сбрасывать кумиров с пьедесталов. Я далек от того, чтобы вслед за Стасовым называть стиль Кановы «раскислым и леденцовым» или утверждать что-нибудь вроде:

«Да ведь картины Дега — это всего только уродливые с головы до ног балетные танцовщицы, сидящие и стоящие, с безобразно раздвинутыми и нелепо нарисованными ногами, руками и туловищами...»

Или: «Его (Мане) голая «Олимпия», растянувшаяся на диване, тщедушная, уродливая, гадкая, ничтожная,— что она значит в сравнении с подобной же испанской гризеткой, тоже голой и лежащей на диване, но интересной и грациозной — Гойи?»

«Олимпия», написанная Мане в 1863 году, действительно не очень удачна. Своей деревянностью она напоминает «Большую одалиску» Энгра, в ней нет жизни «Мадемуазель О'Мэрфи» кисти Буше, тем более нет пленительности «Венеры» Веласкеса. Стасов во многом прав, но все же насколько «Олимпия» лучше «Венеры» Кабанеля! И это оттого, что Мане сумел отойти от живописи академического направления.

Художникам Европы пришлось пересматривать всю разумную систему обучения своему мастерству. Поэтому не удивительно, что больше всего Стасов сердит на Врубеля, пытавшегося не отставать от европейских художников. Вот что он пишет в 1901 году:

«...Видано ли у самых отчаянных из французских декадентов что-нибудь гаже, нелепее и отвратительнее того, что нам тут подает г. Врубель?

От начала и до конца тут нет ничего, кроме сплошного безумия и безобразия, антихудожественности и отталкивательности... Кому этот неимоверный вздор нужен?»

Спорить об этом бессмысленно. Одному нравится одно, другому другое. Спектр мнений достаточно широк: например, о скульптурах Родена — два мнения в одном: «Во всем этом нет уже ни малейшей природы, действительности, истины. Все выдумано, исковеркано и обезображено... Каприз форм и линий, неестественность и фальшь движений, риторическая преувеличенность выражения (перечисленные недостатки больше подходят к нашим линиям № 1 или 2.— *Авт.*). И этакого-то отчаянного ломаку и безобразника многие французы (из числа декадентов) признают «гением, стоящим выше всех скульпторов мира, кроме древних греков и новых итальянцев времен Возрождения».

Как видите, однозначного мнения быть не может. Выражу свое: Стасов, ругая импрессионистов, категорически неправ.

То же самое можно сказать об однозначности скалигеровской хронологии, которая расставляет «твердые» оценки: великие достижения античности, «ночь средневековья», блеск Ренессанса. У одних народов достижения культуры отобрали, другим передали...

В результате смещения шкалы оценок очень многие посредственные художники считаются теперь первоклассными. Ужасающие скульптуры «украшают» столицу России. В моде подделки под детский, неумелый рисунок, и как восторгаются эстеты этим «наивом»!

Один из искусствоведов писал, возможно об этом: «Рукой, дрожащей от лихорадки, нельзя описывать лихорадку... Ведь лихорадка — болезнь, имеющая свои симптомы, и тот, кто хочет описывать их, должен делать это твердой рукой, иначе получится не описание болезни, а бред больного».

История наук

Гарри Каспаров в своем предисловии к книге Г. Носовского и А. Фоменко «Введение в новую хронологию. (Какой сейчас век?)» пишет: «В проверяемой части истории мы обнаруживаем совершенно невероятную тягу человека к открытиям. Вектор технического прогресса, познания, направлен резко и непрерывно

вверх... А в то же время в традиционной древней истории мы обнаруживаем, что человек, будто бы, погружался в многовековую спячку... Возникают какие-то гигантские временные зоны, когда человеческая мысль якобы полностью замирала. Получается, будто человек древнего Египта или древнего Рима имел совсем иной генетический код. Ничто его не интересовало. Вот он и «замирал надолго», а в результате, как бы ничего не происходило».

Теперь, имея «синусоиду», мы можем проверить, насколько верно мы определили тот алгоритм, с помощью которого Скалигер сконструировал историю. Это, разумеется, объяснит нам, откуда же взялись «временные зоны», в которых человеческая мысль замирала.

Берем изданную Институтом истории естествознания и техники подробную книгу с названием «История техники» и читаем о технических открытиях человечества, расставляя их по линиям веков, с учетом китайских и египетских «отклонений». И обнаруживаем, что картина — более чем складная! История науки и техники по «линиям веков» цельна, последовательна и непрерывна!

«Крупнейшим достижением человечества явилось получение и применение железа. Железо окончательно вытеснило каменные орудия, чего не могли сделать ни медь, ни бронза.

В Китае железо было известно уже в 2357 г. до н. э. (линия № 2), а в Египте — в 2800 г. до н. э. (линия № 3), хотя в Египте еще в 1600 г. до н. э. (линия № 2) на железо смотрели как на диковинку».

Можно подумать, у историков есть сведения, что в 1500 или в 1200 году до н. э. в Египте не смотрели на железо как на диковинку! Просто в каком-то источнике рассказывается: фараону среди прочих драгоценных даров преподнесли три железных ножа и он был счастлив. Историки датировали это сообщение 1600-м годом до н. э., чтобы «встроиться» в традиционную египетскую хронологию, вот и все.

А о Китае можно добавить вот что. Есть «данные», что железо в Китае стали широко применять не с XXIV, а только с V века до н. э., это линия № 5, наш XIII век. И что интересно, за весь этот гигантский промежуток времени, 1900 лет, не было в Китае никаких «железных» достижений.

О железе:

«Железный век в Европе начался приблизительно за 1000 лет до н. э. (линия № 1), когда на берега Средиземного моря проникло искусство получения железа».

«Впервые усовершенствованная искусственная воздуходувка (для ускорения плавки меди) появилась в Египте около 1580 г. до н. э. (линия № 3). Способ получения сварного железа, а также методы поверхностной закалки, по-видимому, были впервые применены в 1400 г. до н. э. (линия № 4) в Армении».

О гончарном искусстве:

«Гончарный круг распространялся всюду вместе с гончарным ремеслом. Так, например, на Древнем Востоке он появился в конце IV и в начале III тысячелетия до н. э. (линия № 2—3), в Закавказье и Северном Причерноморье — около VII в. до н. э. (линия № 2), а в Средней Руси, на Волге и в Германии — в IX—X вв. н. э. (линия № 1—2), так как именно в то время здесь начало развиваться ремесло».

Расстановка событий по линиям веков сразу показывает, что работы с железом и глиной впервые начались в Европе и уже отсюда распространялись на «Древний» Восток. Причем распространение знаний шло очень быстро, за время одной — двух линий, а не с тысячелетними «заторами», как нам доказывает традиционная история.

Шелк знали в Византии уже в III веке н. э. (линия № 4, реальный XII век), а в Китае — с 2640 года до н. э. (линия № 5, XIII век). То есть, как и в случае с железом и гончарным кругом, китайцы узнали о шелке через византийцев.

Бумагу в Италии производили начиная с 1154 года, в Германии с 1228, в Англии с 1309 года. В Китае она распространяется с IV века, это, по греческой «синусоиде», наш XIII век. То есть в Италии бумага была известна раньше, чем в Китае.

Хрустальные линзы, найденные в Трое, датируют XXV веком до н. э., найденные на Крите — XVI веком до н. э., стеклянные линзы из Месопотамии — V—IV веками. Первые две находки, по египетской «синусоиде», принадлежат линии № 3, это реальный XI век. Третья находка, линии № 4—5 — XII—XIII века. В Европе стеклянные очки изобрел Сальвино Армати в 1285 году. Так что здесь о приоритете спорить нечего: первые линзы из хрусталя появились в Трое и на Крите, первые стеклянные — в Италии, через сто — двести лет.

В Европе порох изобрел Максим Грек в 1220 году, и повторно Бертольд Шварц — в 1313 году. В Китае порох изобрел Тао Хун-цзин в V—VI веках до н. э., это линии № 4—5, наш XII—XIII век. И совершенно логично, что только с XIII века и в Китае, и в Византии появилось оружие, на-

поминающее огнестрельное. Арабам оно тоже стало известно в XIII веке. Артиллерия впервые применена в битве при Креси в 1346 году.

Фарфор появился в Китае в IV—VI, фаянс — в IV—V традиционных веках. По греческой «синусоиде» это наши XI—XIII века. И в самом деле, распространение в мире фарфор и фаянс получили в XIII веке.

Современная позиционная десятичная система с применением так называемых «арабских» цифр и нуля, появившихся впервые у испанских арабов, стала известна в Европе в X—XI веках н. э., а широкое распространение получила только в XV—XVI веках (линии № 7—8). Вот оно, начало «эпохи Возрождения»! Невозможно поверить, но это так: появление НУЛЯ в научном обиходе создало современную научную цивилизацию!

До появления позиционной системы счисления никакой древнегреческой *абаки*, счетной доски, не могло быть. И если она появилась в III веке до н. э., то только потому, что этот век находится на той же линии № 7.

Античные греки, как всем известно, были завзятыми географами. Не стану тут даже доказывать, что без позиционного счисления не рассчитали бы они ни угла наклона земли к плоскости эклиптики, ни расстояния до Луны. Предлагаю просто рассмотреть историю развития географии по «линиям веков».

Начнем с верхушки «греко-античной» волны нашей синусоиды. В I веке до н. э. ничего существенного в географии открыто не было. Зато в III веке до н. э. греческие географы стали использовать данные астрономии, математики и физики. Создали карту ойкумены с применением географической сетки. Высказали мысль, что Ойкумена состоит из трех материков. Это — линия № 7.

Пятьюдесятью годами раньше (линия № 6) учителя этих географов научно доказали шарообразность Земли и даже предприняли попытки измерить размеры земного шара.

И только спустя 450 лет после изобретения географической сетки и через пятьсот лет после доказательства шарообразности земли, во II веке н. э., пра-пра-пра-пра-правнуки тех географов догадались построить сетку с учетом сферичности Земли! Почему же ученые ждали половину тысячелетия, чтобы буквально сложить два и два?

Но давайте посмотрим: III век до н. э. и II век н. э. лежат на одной линии № 7. Никто не ждал столетиями, эти географические открытия были сделаны одновременно!

Дальше по этой линии № 7 лежит XV век. Берем любой учебник и читаем, что это был век... Великих географических открытий! Мореплаватели Португалии, Испании и Англии, якобы не имея никаких теоретических знаний по географии, взяли да и открыли вновь то, что было высчитано «древними греками», а потом забыто.

Объединяем эти события и получаем цельную, логичную историю географии.

Дж. К. Райт в своей книге «Географические представления в эпоху крестовых походов» сообщает, что «хотя содержание «Географии» Птоломея повлияло на формирование представлений об облике земной поверхности у арабов, на христианском Западе до 15 в. ее почти не читали, а труды Гиппарха и Геродота были тогда неизвестны». Иначе говоря, до XV века знаменитая карта Птолемея была европейцам неизвестна. Почему? Потому что до XV века этой карты вообще не могло существовать.

Прежде всего, мы с удивлением видим, что карта эта вычерчена в проекции Меркатора[1], изобретенной им в 1594 году нашей эры.

Если автор (Птолемей) считал землю круглой, то расстояния между меридианами суживались бы к Северному полюсу, как на современных картах северного полушария. Но у него они поставлены параллельно друг другу, и даже прямо сказано внизу, что все они равны 132 «Геродотовым стадиям», а такое возможно только на Меркаторских картах, но никак не в действительности.

Между тем эта искусственная система черчения географических карт, совершенно искажающая реальность вблизи полюсов, выдумана Меркатором исключительно для удобства мореходов, а использовать ее можно, лишь имея компас. Компас же был изобретен отнюдь не «древними греками», а Флавио Джойа в начале XIV века, а карты Меркатора появились позже, когда развился океанический флот и возникли большие трудности с прокладкой курса. Значит, «Птолемеева карта» могла быть вычерчена лишь в самом конце эпохи Возрождения, не ранее XVI века нашей эры.

---

[1] Цилиндрическая равноугольная проекция карты мира, используемая и ныне для морских карт.

Поражает точность карты. Автор знает, что Земля имеет экватор; он считает градусы широты, как и мы, от него к северу, ведя счет от 10 до 60 градусов северной широты, причем, например, устье Нила в Египте поставлено, как и следует, около 31 градуса северной широты, а северный конец Адриатического моря — около 45 градусов северной широты.

А затем мы видим нечто еще более удивительное. Карта Птолемея содержит ряд совершенно несвойственных античности географических названий! Вот, например, Варшава (Varsovia); Берлин (Berlinum); Гамбург (Hamburgum). Мы видим здесь город Гродно (Grodno)! Но как же мог знать их автор II века?! Так что названия объектов тоже указывают на средневековое происхождение карты. Хотя заметим, нет на ней ни Киева, ни Москвы и вся средняя Россия «заселена» людоедами (androphagi).

Серьезный анализ быстро выявляет все несообразности этого географического документа. Этнография и география для стран и народов вне пределов бассейна Средиземного и Черного морей выдуманы, то есть не являются реальными, а употребление для надписей латинской азбуки и название Италии словами E-Notris, что означает «наша страна», показывает, что сочинял ее Птолемей в Италии.

Всю правую сторону карты, вплоть до Индии, занимает длинная подпись: «Regnum Persicum Dario Hystaspis». Это не название какого-то личного царство перса Дария, а земли «Великих Ромейцев», они же «монголы» — моголы, Великие, прошедших от Византии до Индии, причем, даже имя Дарий Гистасп не иранское, а греческое и значит в переводе «Дарованный (богом) ставленник».

Совершенно ясно, что карта эта составлена в конце эпохи Возрождения. Есть ли этому другие подтверждения?

Оказывается, есть. Научные открытия Птолемея, жившего во II веке н. э. (линия № 7), современные историографы прямо связывают с достижениями ученых, живших в XVI веке:

«Характерным для античной астрономии было учение известного астронома, математика и географа Клавдия Птолемея, по которому Земля представлялась неподвижной в центре мира, а небо с планетами изображалось как ряд твердых концентрических сфер, окружающих землю и находящихся в равномерном вращении. Эта геоцентрическая система мира, служившая в течение более тысячи лет, вплоть до учения Коперника, основой всех астрономических знаний, была изложена Птолемеем в сочинении, названном его арабскими переводчиками «Альмагест».

В этом утверждении составители книги «История техники» слукавили. Не мог служить «Альмагест» основой знаний, потому что до XV века об этом сочинении никто не знал.

Интересно, что помимо Птолемея, творившего во II веке (линия № 7), истории известен еще один астроном, который жил в XV веке (линия № 7) и носил прозвище «Птолемей»!

Здесь нам надо перенестись в Самарканд, а затем в Стамбул.

Согласно официальной истории, Улугбек Мухаммед Тарагай (1394—1449), сын Шахруха, внук Тамерлана (1336—1405), с 1409 года был правителем Самарканда. Отличался большой любовью к наукам и искусству, сам был крупным астрономом. Для своих астрономических занятий в 1428—1429 годах построил обсерваторию.

Начнем с имени астронома. Бек — это тюркское слово, означающее *властитель, господин;* арабский синоним этого слова — *эмир*, русский — *князь*. Улуг — тюркское *великий*. Таким образом, *Улугбек* значит *Великий князь*, и не более того.

Сведения о творчестве Улугбека крайне скудны, настолько же скудны они о Самаркандской обсерватории. То, что раскопано археологами, это *квадрант* (дуга в четверть окружности) с радиусом в 40,2 метра. Ширина секстанта около 2-х метров, дуги его выложены обоженным кирпичом и облицованы отшлифованными мраморными плитами. Инструмент пригоден для наблюдения Солнца с целью изучения его меридиональной высоты, для определения астрономических констант. Возможны наблюдения Луны, планет и звезд. Ось инструмента была выставлена с точностью 10,4 минуты. Истинная широта инструмента на 3,2 минуты больше, чем записано в таблицах, долгота равна 67 градусам, считая от Гринвича.

Такого рода специальные меридиональные инструменты (неподвижные телескопы) могут использоваться только и исключительно для определения времени, составления календарей и, самое главное, для расчета гороскопов. Надо

полагать, именно для этих целей и была построена обсерватория.

Узнал мир о великом астрономе Улугбеке из работ некоего Ала ад-Дин Али ибн Мухаммеда Кушчи (1402—1474), которого современники прозвали ПТОЛЕМЕЕМ. Вроде бы в Самарканде он был помощником Улугбека, потом из Самарканда уехал, прихватив с собой записи князя-астронома, и стал ректором Стамбульской высшей школы при мечети Айя София (церкви Св. Софии, превращенной в мечеть в 1453).

Здесь можно делать любые предположения. Например, что астрономом был князь Самарканда, а этот Аладдин Кушчи присвоил себе его открытия. Или, наоборот, что он-то и был астрономом, а князь — его меценатом. Но мы гадать не будем, а изложим факты.

Полагают, что главным занятием этого Птолемея была обработка записей, вывезенных им из Самарканда. Эта работа получила распространение под именем Зидж Улугбека, Зидж-султани-джадид, Зидж-иджадид Гурагони (Новые гурагонские таблицы). Вообще-то никакого указания на великого правителя Самарканда в названии труда нет, так как Улугбеком (Великим князем) можно назвать кого угодно, а правитель Самарканда носил имя Мухаммед Тарагай.

Из Стамбула в Оксфорд Новые гурагонские таблицы были привезены Д. Гривсом почти через двести лет, в 1638 году, вместе с «Альмагестом» Птолемея (!). Широкую известность в Европе этот каталог получил в XVII веке, причем на первом Оксфордском издании 1643 года автор назван Ulug Beigi, Tamerlani Magni nepotis, а в издании 1648 года — Ulug Beigi Tatari, Великий Бек Татарин. Еще интересней запись 1650 года: Ex traditione Ulug Beigi, Indiae citra extraque Ganggem Principis (Согласно традиции Улугбека, правителя Индии по эту сторону Ганга). Это — названия, присвоенные одной и той же книге одним и тем же издателем! А другой издатель (1665) назвал Улугбека Ulugh Beighi. Полный произвол в написание имени и титулов!

В «Зидж Улугбека» эпоха, к которой отнесены координаты звезд, датируется 841 годом хиджры (это 1437 год н. э.). Координаты Самарканда: широта — 39 градусов, 31 минута, 23 секунды северной широты, а восточная долгота 93 градуса, 16 минут. Широта в пределах ошибки указана правильно,

а долгота неизвестно откуда отсчитывалась, поэтому уровень ошибки этой координаты неясен.

Вот еще примеры совпадений по «линиям веков».

Во II веке до н. э. (линия № 8) в китайском сочинении «Арифметика» были изложены приемы решения системы уравнений первой степени с двумя неизвестными. В этой же книге были приведены способы извлечения квадратного и кубического корня. В XVI веке (тоже линия № 8) разрабатываются основные положения алгебры, итальянские математики С. Ферро, Н. Тарталья и Л. Феррари находят алгебраические способы решения уравнений третьей и четвертой степеней.

Архимед (III век до н. э., линия № 7) в своем сочинении «О рычагах» установил правило сложения и разложения параллельных сил, дал определение понятия центра тяжести системы двух грузов, подвешенных к стержню, и выяснил условия равновесия такой системы. Будто прямо продолжая его работу, механик и физик Герон Александрийский (ок. I века н. э., линии № 8—9) оставил потомкам такое произведение, как «Театр автоматов» или, точнее, «Об искусстве изготовлять автоматы». Он описал, как простейшими механизмами, с помощью груза и системы блоков можно получить автоматическое движение различных фигурок. Эту идею начали реализовывать ученые тех же «линий» в XVI—XVII веках. Например, Галилео Галилей (1564—1642, линия № 8—9) провел большую работу по созданию принципов механики и «впервые точно сформулировал» основные кинематические понятия (скорость, ускорение). Он открыл принцип инерции и законы колебания маятника. Занимался Галилей и проблемами практики: простыми машинами, атмосферным давлением, проблемами движения в сопротивляющейся среде, вопросами гидро- и аэростатики.

Уж не Галилео ли Галилей, опасаясь инквизиции, публиковал свои работы под псевдонимом «Герон»?..

Среди открытий, описанных Героном, есть и предшественник паровой машины. Он изобрел «геронов шар», в котором водяная струя выбрасывается посредством сжатого воздуха, и предложил основанный на этом же принципе паровой шар, или «эолипил». На линии № 8—9 появилась идея об использовании энергии пара. Вскоре (в XVIII веке, линия № 10) идея была реализована, паровую машину изобрели и внедрили в практику.

Неужели же никто не замечал этого до нас? Замечали! С первых же дней появления скалигеровской хронологии замечали! Например, с 1688 по 1697 год, целых десять лет известный ученый Шарль Перро писал четырехтомный труд «Параллели между древними и новыми в вопросах искусства и наук». А помнят ученого только по детским «Сказкам матушки гусыни»:

Скалигеровщина торжествует.

Когда же были на самом деле созданы трактаты античных ученых? Иезуит Жан Гардуин (1646—1729) был убежден, что все они написаны начиная с XIII века. Современный исследователь, сторонник Новой хронологии Е. Я. Габович пишет:

«Даже самые ярые его (Гардуина) критики признавали, что при том уровне учености и при том высочайшем авторитете в научном мире, которым пользовался Ж. Гардуин, у него не было необходимости искать дополнительной известности на скользкой колее критиканства или баловаться раздражающими церковь и науку разоблачениями».

В начале XX века Роберт Балдауф совершенно независимо от Гардуина, на основе сравнительного филологического анализа пришел к тем же выводам. Габович пишет:

«...Исследуя некоторые рукописи из числа считавшихся древними и средневековыми, Р. Балдауф обнаружил, что среди них преобладают подделки более поздних времен. В «исторических» книгах Ветхого завета Р. Балдауф обнаружил столь сильные параллели с рыцарскими романами средневековья, и в то же время с Илиадой Гомера, что вынужден был считать и Библию, и Илиаду написанными в позднее средневековье».

Жаль, что многие книги, проливающие свет на прошлое человечества,— такие, как книги Р. Балдауфа,— до сих пор не переведены на русский язык. Издатели скорее издадут какого-нибудь сомнительного популяризатора, вроде Хэнкока, чем серьезного исследователя.

Философы и рыцари

История философии — тема громадная. Не одну такую книгу, как эта, можно написать, сравнивая философские школы разных времен. Я не ставлю перед собой такую задачу, я всего лишь хочу несколькими штрихами показать, как развивалась эта наука в моей версии истории.

Ведь совпадения по линиям веков очевидны.

В V—IV веках до н. э., линия № 5 и 6, творил древнегреческий философ Платон, основатель платонизма, создатель Академии, автор трактата-утопии «О законах». В III веке уже нашей эры, линия № 7 «римской волны», идеи платонизма внедрял знаменитый философ-неоплатоник Плотин (205—270), основавший Школу в Риме. Считается, что неоплатонизм, первоначально враждебный христианству, содержал многочисленные элементы магии, но все же оказал влияние на развитие христианства и вообще философии феодального общества как в христианских, так и в мусульманских странах.

А в XIV—XV веках, линия № 6 и 7, Гемист Плетон (Плифон) не только возродил древний платонизм, но и основал Академию. На этот раз он не христианство выводил из античности, а наоборот, предложил универсальную религиозную систему, в основном совпадающую с греко-римским «язычеством». Его утопию «Законы» сожгли в 1460 году как еретическую.

Так увязываются времена. Конечно, на протяжении трех линий (ок. 300 лет) платонизм развивал не один ученый, а несколько, со сходными прозвищами, последовательно развивая научную мысль.

Мне могут возразить: некоторые факты истории философии не укладываются в стандартную «синусоиду». Но давайте посмотрим внимательнее. Ведь существуют еще так называемые хронологические повторы (арабский — 693 года, христианский — 1053 года, римский — 1413 лет). Если же учесть эти повторы, а также наложения волн (греческой, римской и византийской) друг на друга, то жизни философов расположатся таким образом:

Пифагор (580—500 до н. э.) — это XII век.

Пифагорейская школа (IV век до н. э.) — XIV век.

Прокл (410—485) — тоже XIV век.

Платон (427—347 до н. э.) — это XIII—XIV века. Платоновская Академия в Афинах основана в XIV веке, и была закрыта Юстинианом в том же веке. Первоначально Платон был известен как Аристокл и получил прозвище Платон за «широкие и плоские» грудь и лоб. В эпоху Возрождения его представляли идеально красивым человеком, ибо так о нем

отзывались «античные авторы», поэтому Рафаэль на фреске «Афинская школа» изобразил его красавцем.

Долгое время за изображение Платона принимали красивую бронзовую голову с повязкой на волосах. Но затем нашли герму с надписью «Платон» и решили, что бронзовый — это Дионис. Сначала о находке были сомнения, одно из них высказал Генрих Хайдеманн в 1876 году: «Мне кажется... что у философа не может быть неинтеллигентной, обывательской внешности». Никому в голову не приходило, что процарапать надпись на герме мог кто угодно или что прозвище «Плоский» мог носить хоть булошник, хоть сапожник. Филолог У. фон Вилламовиц попросил археологов отыскать другого Платона, поприличнее, и они нашли портрет работы Силаниона, где философ, конечно, приличнее, но все равно мрачная личность.

Получается, что член Академии неоплатоник Плутарх Афинский жил в XIV веке. Платоновская Академия во Флоренции основана Гемистом Плетоном в 1459, закрыта в 1521 году. Плотин, якобы основоположник неоплатонизма (205—270), жил в Риме в XIV—XV веках. Был человеком скромным и постоянно говорил: «Нового ничего нет, все уже сказано Платоном». Об изображениях этого скромняги, написавшего тьму произведений, можно сказать одно: художникам он никогда не позировал, а Картерий делал его портрет по памяти после смерти портретируемого. Некоторое время считали, что именно Плотин изображен среди прочих на барельефе императора Галлиена, который при жизни поддерживал его начинания (например, основание Школы), но потом эту мысль отвергли и «нашли» другое изображение философа.

Если выяснится, что в IX—X веках была еще какая-нибудь Платоновская Академия в Париже или еще где-нибудь, то это подтвердит, что «эпоха каролингов» попала в IX—X века по недосмотру историков, ее место — в XV веке, вместе со всеми «платониками». (Впрочем, к чему скрывать: игумена Платона вы можете найти как раз в IX—X веках. Правда, без «академии».)

Аристотель (384—322 до н. э.),— это XIV век. Аристотель в переводе означает «Наилучший завершитель (наук)», что более пристало сборнику статей, а не человеку. «Весь Аристотель выработан в Кордовском университете мавританскими и остготскими учеными в средние века» (С. И. Валянский и Д. В. Калюжный, вслед за Н. А. Морозовым). Все известные мраморные головы ученого, по сообщению Германа Хафнера, «были сделаны, по-видимому, с одного оригинала, а именно со статуи, которую поставил Александр (Македонский) еще при жизни философа».

Птолемей (II век н. э.) — XV век. Астроном Ал-Кушчи, прозванный современниками «Птолемеем», жил в Константинополе и умер там в 1474 году.

Аль-Кинди (800—879) — XIV век.

Фараби (870—950) — XV век.

Мы видим в арабских странах в XV—XVI веках такой же взлет мысли, как и в Европе. «Мусульманский ренессанс» — не какой-то отдельный Ренессанс, а тот же самый.

Ибн-Сина (Авиценна) (980—1037), Филон Александрийский (I век до н. э.) и вся Александрийская школа — на самом деле жили в XVI веке. Александрийские христианские мыслители (II—III век н. э.) творили в XIV—XV или XV—XVI веках.

Посмотрим, как последовательно развивались по линиям веков идеи атомизма.

Линия № 4 — 5.

Гераклит (ок. 544—483 до н. э.) из Эфеса в сочинении «О природе» приводит соображения, что мир в целом произошел из огня. Разрабатывает идеи единства и борьбы противоположностей.

В Индии (VI—V века до н. э.) развивается философская система вайшешика, стоящая на сходных позициях.

Линия № 5.

Анаксагор (500—428 до н. э.) из Клазомен (Малая Азия) признавал наличие бесконечного многообразия бесконечно делимых первичных элементов материи.

Эмпедокл (490—430 до н. э.) из Агригента (Сицилия) в трактате «О природе» сводит все многообразие вещей к четырем «корням»: земле, воде, воздуху и огню. Высказал догадку о закономерной эволюции живых существ в результате естественного отбора.

Левкипп (ок. 500—440 до н. э.), основоположник атомистики. Дал понятие Абсолютной пустоты и атомов, движущихся в этой пустоте. Обосновал закон причинности и закон достаточного основания.

Линия № 5—6.

Демокрит (460—377 до н. э.) из Абдер: атомы неизменны, вечны и всегда в движении. Отождествил причинность и необходимость, отрицая случайность.

Лукреций Кар (ок. 99—55 до н. э.), продолжил труды Демокрита якобы через 300 лет (!), но находится на той же «линии веков», только «римской» волны.

Прашестапада (IV век н. э.), представитель вайшешика в Индии, высказался за то, что мир состоит из субстанций и атомов.

Линия № 6—7.

Эпикур (341—270 до н. э.), внес оригинальные изменения в атомизм Демокрита — Левкиппа. Ввел понятие спонтанности отклонения атома от прямой линии, найдя соотношение необходимости и случайности. В этике обосновывал «разумные наслаждения».

Ньяя-сутры (Индия, II век) утверждали, что материальная вселенная состоит из атомов, сочетание которых образует все предметы.

Линия № 8—9.

Рене Декарт, именуемый по-латыни Картезий (1596—1650). Дал учение о материи, или телесной субстанции. Отождествил материю с протяжением. Родоначальник рационализма.

Пьер Гассенди (1592—1655) считал Бога творцом атомов.

Стандартная «греческая» синусоида				Линии веков №	«Римская» волна
	–I				
	–II	I	XVII-	- 9 -	
	–III	II	XVI -	- 8 -	
	–IV	III	XV -	- 7 -	1/3 III
–XIV	–V	IV	XIV -	- 6 -	II 2/3 III
–XIII	–VI	V	XIII -	- 5 -	I 3/3 III
–XII	–VII	VI	XII -	- 4 -	–I IV
–XI	–VIII	VII	XI -	- 3 -	V
–X	–IX	VIII	X -	- 2 -	VI
			IX -	- 1 -	

Итак, от линии № 5 и выше мы видим, так сказать, прогресс. Во всяком случае, по «линиям веков» есть развитие. А что происходило на линиях ниже № 5? Давайте посмотрим, какой видят свою науку сами философы, в нижней части нашей синусоиды, с V по по XII век.

Оказывается, «падение античного рабовладельческого общества сопровождалось упадком философии. Античное философское наследие было утрачено и оставалось до второй половины 12 в. почти неизвестным ученым Западной Европы. Господствующей идеологией стала религиозная...» («Философский словарь»). Другого не стоило и ждать, хотя, разумеется, «наследие» не могло быть «утрачено», потому что нельзя утратить то, чего еще не было.

Далее наш советский «Философский словарь» рассказывает о реакционной церкви, которая превратила философию в свою служанку, и сообщает, что подъем начался с XIII века: «В 13 в. действовали некоторые видные философы, крупнейшим из которых был Р. Бэкон. В его учении уже звучит протест против социальных основ феодального общества. Развитие в 13 в. средневековых городов, ремесла и торговли, торговых путей, усилившиеся в ходе крестовых походов связи с Востоком привели к некоторому подъему философии».

Однако, «несмотря на относительный подъем философии в 13 в., результаты ее более чем тысячелетнего развития оказались скудными как для философии, так и для науки, т.к. даже крупные мыслители искали не столько истину, сколько способы обоснования веры».

Чего же им не хватало, философам? Ах, вот чего: «Только возникновение нового, капиталистического способа производства и нового понимания практических и теоретических задач науки постепенно освободило мысль передовых людей западноевропейского общества из плена средневековой философии».

Здесь, хочешь не хочешь, а придется отметить, что наша современная философия превратилась в служанку реакционной хронологии Скалигера. Иначе ей пришлось бы объяснить, каким образом древнегреческие рабовладельцы, а равно неизвестно какого «строя» индусы, с совершенно другим пониманием практических и теоретических задач, освободили свою мысль «из плена» и создали неувядающую философию, на которую и поныне ссылаются «Философские словари».

И почему не сделали этого рабовладельцы и феодалы других стран, где не было «реакционной» христианской церкви.

Можно резюмировать, что ниже линии № 5 ни в одной стране или эпохе никакой «науки» или философии нет, а есть одно лишь, так сказать, «мракобесие». Выше линии № 5

в любых веках мифических Греции, Рима, Индии, как и в реальной истории Европы, развитие наук есть, философия присутствует.

Одна из «древнейших теоретических дисциплин» (сообщает «Философский словарь», предусмотрительно скрывая даты) — этика. Объектом ее изучения является мораль. Возникла она, разумеется, в период развития рабовладельческого строя, и претерпевала изменения от эпохи к эпохе. Наступил, наконец, XX век, и этика включила в число своих задач «изучение истории развития нравственности человечества, которое происходит в форме борьбы и смены морали различных общественно-экономических формаций и классов».

Поскольку традиционная история вместе с философией решать стоящие перед ними задачи явно не собираются, давайте мы с вами посмотрим, как «борются» и меняют друг друга морали разных формаций по нашим линиям веков.

«РЫЦАРЬ (нем. Ritter, первоначальное значение — всадник), в Зап. и Центр. Европе конный воин. В рыцарской среде были выработаны идеализировавшие рыцарство понятия о благородстве, чести, долге. Отсюда переносное значение: Рыцарь — самоотверженный, благородный человек, деятель на каком-либо поприще» (БСЭ).

Первые упоминания о рыцарстве, по сообщениям энциклопедий, относятся к концу X века, но называли их тогда по разному. Например, в латинской терминологии рыцарь — milites.

Сначала под рыцарями понимали категорию военных слуг знати, преимущественно конных. В XI—XII веках (линия № 3—4) рыцарями стали называть всех светских феодалов-воинов, а позже, с образованием духовно-рыцарских орденов, и церковных феодалов; к этому времени рыцарство уже выработало свой кодекс чести. XIII—XIV века были временем расцвета рыцарства, XV век — закат их славы, в XVI веке над ними смеялись, в XVII веке книги о рыцарях перешли в разряд детского чтения.

Сразу вспоминаются «Рыцари Круглого стола» и король Артур. Хватаемся за энциклопедию: «Артуровские легенды — кельтские народные предания, в центре которых образ короля бриттов Артура (5—6 вв., это линии № 3 и 4), боровшегося с англосаксонскими завоевателями. Артур и рыцари «Круглого стола» (за которым как равные собирались герои Артуровских легенд), воплощают нравственные идеалы рыцарства».

Итак, мы сразу обнаружили рыцарей по линиям № 3 и 4, но в веках, в которых им взяться неоткуда. Остается напомнить, что памятник королю Артуру (копию которого можно видеть в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве) изображает средневекового рыцаря в полном облачении, с гербом Плантагенетов XIV века, а его сподвижники по Круглому столу задолго до крестовых походов ко Гробу Господню искали Святой Грааль и неукоснительно исполняли Кодекс рыцарской чести, «нравственные идеалы».

Все мы в какой-то степени знакомы с этими идеалами. Но все же давайте кратко перечислим нормы, обязательные для рыцаря и в военное, и в мирное время.

Наибольшее внешнее благо рыцаря — это его честь. Но удовольствие ему доставляют только почести, воздаваемые людьми благородными. Незаслуженным бесчестьем он пренебрегает, хотя никому не позволит себя задевать.

Рыцарь щедр и широк по натуре, соблюдая, однако, середину между плебейским швырянием денег на ветер и мелочной привязанностью к деньгам. Сам он оказывает благодеяния, но принимать их стыдится. За благодеяние воздает еще большим благодеянием, чтобы во всем иметь превосходство.

Рыцарю необходимо благородное происхождение и богатство. «Люди благородного происхождения с большим правом граждане, чем люди безродные». «Люди, имеющие большой имущественный достаток, чаще всего бывают и более образованными, и более благородного происхождения».

Рыцарь правдив; говорит он и действует явно, ибо это свойственно человеку, который ничего не боится. Может позволить себе открыто любить и открыто ненавидеть. Не склонен ни к похвалам, ни к осуждению; не жалуется и не просит, ведь это значило бы, что он в чем-то нуждается.

В движениях бывает неспешен, «ибо не станет торопиться тот, кому мало что важно». Торопливость пристала разве что купцу!

Любые платные занятия для рыцаря недопустимы.

Его занятия — война и политика. Ни в каком другом умении не станет достигать совершенства. Музыку, например, нужно изучать в молодости настолько, чтобы уметь оценить чужое искусство, а затем оставить это занятие.

Таков рыцарь, не правда ли? Именно эти нравственные правила выработала эпоха средневековья, крестовых походов и прочих феодальных утех?

Да, это так. Перед нами время расцвета рыцарства, линия № 6. Но только про XIV век, с его моральными рыцарскими правилами, я рассказал, цитируя работы Аристотеля «Никомахова этика» и «Политика». Аристотель называет такого человека «megalopsychos», что обычно переводят словом «великодушный», но сам философ объяснял название так: «тот, кто считает себя достойным великого, будучи этого достойным».

М. Оссовская, специалист по этике, занималась вопросами морали задолго до Второй мировой войны, а потому ни о какой «Новой хронологии» слыхом не слыхивала. Но она, даже не замечая этого, как и многие другие, прямо связывает античные времена со средневековьем:

«Воссоздание рыцарского эпоса, каким он сложился в Европе, лучше всего начать с гомеровских поэм, и прежде всего с «Илиады».

Место рождения Гомера не определено. Внешность его сомнительна. Слепота не подтверждена ничем. В III веке до н. э., линия № 7 (XV реальный век), в то же время, когда Гемист Плетон «возрождает» античную религию в христианской Европе, имя Гомера в «античной» Греции буквально на грани обожествления. Его поэзия стала чем-то большим, чем просто литературой.

Т. Синко пишет, невольно рассказывая нам о разделении светской и церковной литературы средневековья: «Роль «Илиады» и «Одиссеи» в греческой культуре можно сравнить лишь с ролью, которую в христианской Европе играла Библия. Чтение Гомера было настолько характерно для греческой школы, что школьное обучение начиналось выучиванием первых строк «Илиады». Александр Македонский знал «Илиаду» наизусть»[1].

Александр Македонский был рыцарем линии № 6.

Вы сомневаетесь? Вы все еще остаетесь при мнении, что моя реконструкция истории неверна, рыцарство возникло в X—XI веках, и нет здесь никаких параллелей с античностью? Хорошо, вот мнение известного исследователя, австрийского историка античности Ф. Шахермайра. В книге «Александр Македонский» он описывает битву Александра с персами, и оказывается, правилам средневековой рыцарской чести в античные времена следовала знать всего мира:

[1] Цит. по книге М. Оссовской «Рыцарь и буржуа. Исследования по истории морали». М., «Прогресс», 1987.

«Если правители вступали в борьбу, то исход решало сражение рыцаря против рыцаря». «...Мемнон требовал ... пренебрежения рыцарской честью, которая не позволяла рыцарю уклониться от сражения с другим рыцарем. Рыцарь мог отказаться от сражения с вражеской пехотой, с крестьянскими фалангами, ибо такие битвы не были предусмотрены кодексом чести. Но уступить поле битвы другому рыцарю, не скрестив с ним оружия,— этого нельзя было требовать от персидской знати».

В главе «Сообщения античных авторов о походе Александра» той же книги более шести страниц мелкого текста Ф. Шахермайр посвятил перечислению авторов, писавших о Македонском при его жизни. «Никакой другой поход не получал еще столь полного отражения в литературе ни по количеству написанного, ни по разнообразию сочинений»,— пишет историк. Шикарная фраза, вызывающая полное доверие к традиционной истории. Но в конце той же главы мы вдруг читаем, что «ни одно из упомянутых произведений не дошло до нашего времени». Конгениально!

Если Александр Македонский (линия № 6, реальный XIV век) учил Гомера наизусть, значит, поэмы были написаны немногим раньше, скорее всего в реальном XIII веке. Поэтому герои Гомера должны знать и соблюдать правила рыцарского поведения. И они действительно их соблюдают!

Гомеровский рыцарь завоевывает свое положение оружием, и отвага — необходимая его добродетель, а обвинение в трусости — наихудшее из оскорблений. Главная забота каждого — о чести, главное стремление — к славе и отличию. Вся «Илиада» песнь за песнью повествует о том, как отличился тот или иной герой. Заботе о чести неизбежно сопутствует боязнь прослыть смешным: так, Аякс, который бросился на стадо баранов, приняв их за людей (гнев застил ему ум), должен был покончить жизнь самоубийством.

Рыцарь должен быть щедрым. Ахилл обвиняет Агамемнона в жадности и скупости, называет «коварным душою корыстолюбцем».

Вот какие средневековые правила войны описаны Гомером: пощади того, кто готов сдаться и просит пощады; уважай посла; соблюдай перемирие; не препятствуй погре-

бению мертвых и воздержись от похвальбы над трупом врага.

М. Оссовская пишет поразительную (если не знать нашей «синусоиды») фразу: «Распространенный в средневековье обычай решать исход битвы единоборством двух рыцарей из враждебных станов известен Гомеру». Пример — поединк Менелая с Парисом («Илиада»):

> Кто из двоих победит и окажется явно сильнейшим,
> В дом и Елену введет, и сокровища все он получит;
> Мы ж на взаимную дружбу священные клятвы положим.

Интересно, что поединок, как оно и полагается по правилам рыцарской чести, начинается с подробного изложения противниками своей генеалогии, и если вдруг выясняется, что отцы противников — как это случилось у Диомеда с Главком,— оказывали друг другу гостеприимство, это кладет конец вражде.

Еще того больше: Гектор и Аякс, расставаясь после поединка, обмениваются дарами и уверениями в дружбе.

В текстах Гомера сразу бросается в глаза, какое большое значение придают герои своему происхождению. Генеалогия особенно много места занимает в «Илиаде»: автор, представляя каждого рыцаря, перечисляет всех его благородных предков, среди которых нередко попадаются даже боги.

Рыцаря отличает красивая речь и учтивость. Учтивый человек не старается непременно выйти на первый план, ведет себя сдержанно, как Одиссей у царя феакийцев. Учтивость же хозяев сказывается в их такте. Они не расспрашивают назойливо, с кем имеют дело, пока получивший приличествующее угощение пришелец сам не расскажет то, что сочтет нужным.

Еще одна фраза М. Оссовской, связывающая времена: «Высокое положение при дворах занимают сказители-аэды. Это — общая черта культуры, воссозданной у Гомера, и культуры, запечатленной в средневековых легендах. Уважают здесь тех, кто нас хвалит».

Теперь пройдем по линиям № 5—6 дальше, на «римскую» волну. Здесь мы встретим древних германцев, которые жили якобы через тысячу лет после Гомера и за шестьсот лет до рыцарей крестовых походов. Но как же схоже описание их моральных требований с теми, что были приведены выше: презрение к любым занятиям, кроме

военного дела; связь между престижем и числом зависимых людей; обязательная щедрость; верность вождям; элементы соперничества и стремление к личной славе; праздность в период между войнами; долг гостеприимства и обычай одаривать гостей.

Разумеется, рыцарство рыцарству рознь, национальные, этнические особенности накладывают свой отпечаток. И, конечно, рыцари, объединившиеся в корпорации, особенно такие идеологически окрашенные, как религиозные, отличаются от рыцарей-индивидуалов.

Здесь уже действовал свой УСТАВ. Как писал Монтескье (1689—1755), страна, захваченная монашеско-рыцарским орденом, вся становилась «одной армией, которую содержали земледельцы».

Как жили рыцари-монахи в захваченной стране?

Военная служба была единственным их занятием: устав запрещал им заниматься торговлей и ремеслом. Считалось, что между собой рыцари-монахи равны. Страной они управляли с копьем в руке; даже во сне были обязаны иметь его при себе.

О красоте рыцари-монахи не беспокоились. Их косматые головы и бороды, их неопрятность коробили окружающих. Одной рясы считалось достаточным на все четыре времени года, а ноги полагалось закалять хождением босиком. Но при этом забота о физической силе и ловкости стояла у них на первом месте. Силу и ловкость развивали физическими упражнениями. Военной закалке служила также охота на диких животных и местных язычников, которые всегда были готовы устроить мятеж.

Дисциплинированность, умение переносить боль, пренебрежение к смерти, способность быстро принимать решения, скромность, некорыстолюбие, мужество — вот что требовалось от рыцаря-монаха.

Суровость жизни не исключала развлечений. Устраивались празднества, были разрешены музыка и хоровое пение, но допускались к исполнению только священные сочинения. Общие трапезы способствовали упрочению стиля военно-лагерной жизни.

Финансовая политика служила созданию таких условий, при которых ни рыцари-монахи, ни местные крестьяне не могли бы разбогатеть. Монахам запрещалось иметь золото и серебро, а только железные деньги, не имеющие

хождения в других странах (неконвертируемая валюта). Осведомительная служба вылавливала нарушителей из числа монахов и следила за лояльностью местного населения.

Но знатным дамам, членам семей рыцарей, иметь собственность не возбранялось, и как-то так само собой получилось, что именно в их руках сосредоточивались несметные богатства, они владели и землей, и драгоценностями.

Известно, что если монахам запрещалась брачная жизнь, то появлялся «обычай одевать возлюбленную в мужское платье и проникать к жене лишь под покровом ночи». Руководство об этом знало и закрывало на такие нарушения глаза, потому что ордену, захватившему чужую страну, были нужны продолжатели дела, наследники.

Из родившихся от таких связей детей мужского пола отбирали самых сильных и с семи лет воспитывали вне семьи, в подростковых монашеско-рыцарских группах...

Должен пояснить, что все, прочитанное вами о рыцарях-монахах, от слова УСТАВ и до сих пор, традиционная история относит к VI веку до н. э., линия № 4. Я тут заменил только три слова: написал «ряса» вместо «хитон», написал «рыцари-монахи» вместо «спартанцы» и заменил илотов на «местное население». Это — реальный XII век.

М. Оссовская не видит ничего невероятного в отождествлении спартанцев со средневековым рыцарством:

«Если под рыцарским этосом понимать этос правящего класса, свободного от хозяйственных забот, презирающего любое занятие, кроме военного, заполняющего свой досуг спортом, охотой и пиршествами, то этос спартанцев можно назвать рыцарским наравне с гомеровским этосом».

Считается, что Спарта брала пример с Крита. В «Законах» Платона критянин и спартанец всегда во всем между собой согласны. Сами ученые пишут, что в развитии критской (и спартанской) культуры важную роль сыграло некое «братство», «но значение этого элемента, как и других влияний, сегодня установить невозможно». Да, невозможно, если не отказаться от негодной хронологии.

Монашеские ордена существуют и сегодня, а вот духовно-рыцарские потеряли свое значение уже в XIV веке, линия № 6. И Спарта тоже в середине IV века до н. э., линия № 6, потеряла свое значение и «превратилась во второстепенное государство».

Еще об одном следует сказать: о любви. Лозунг рыцаря — «сражаться и любить». Здесь, конечно, очень много всякого намешано; ведь люди были такими же, как и сейчас, и не нужно принимать на веру сказки о романтической любви и страстных взорах.

Но раз мы говорим о параллелях в искусстве разных веков, нельзя обойти этот вопрос. Дело в том, что к рыцарскому кодексу обычно возводят понятие галантности. «Это поклонение, или галантность, иногда объясняют улучшением положения женщины в XII веке: как раз тогда жена сеньора получила право управлять владениями мужа в его отсутствие, а также право приносить ленную присягу»,— пишет М. Оссовская. Это, пожалуй, самое важное: в женщине (равной себе) перестали видеть инструмент для удовлетворения, а приняли ее как человека, достойного уважения и... любви. Любовь такого рода была в новинку и вызвала к деятельности толпы бродячих менестрелей, которые, мечтая о постоянной должности при каком-нибудь дворе, приставали к знатным дамам со своими песнями. А дамы находили в этих песнях утешение за грубость мужей и надежду на лучшее, в общем все то самое, что они сейчас ищут в киносериалах.

Итак, любовная литература появилась впервые не ранее XII века (линия № 4), однако, по мнению историков, двинулось это искусство вперед с «открытием» древнеримского «Искусства любви» Овидия (линия № 5). Средневековое сочинение «Искусство куртуазной любви» Андреаса Капеллануса (линия № 4) признают лишь слабым аналогом Овидия.

Историки делают вывод: «Наследие античности Капелланус усвоил глубже, чем поучения христианства». Но этот писавший на латыни Капелланус, в отличие от Овидия, ныне совершенно не известен. Если же расставить авторов по линиям веков, становится ясно, что Капелланус предшествовал Овидию, потому и писал хуже, потому и забыт.

Гербы и флаги

Как бы мы ни относились нынче к рыцарству, но было то время, и в нём жили люди. Мы теперь можем, при желании, посмеяться над их нелепыми одеждами и прическами, перьями на шлемах, «технической отсталостью», суеверия-

ми и гербами. Но они относились совершенно серьезно и к Богу, и к правилам чести, и к принятой символике.

И мода того времени не казалась им смешной. Они, скорее, посмеялись бы над нами.

Но учитываем ли мы условия той культуры, в которых они жили? Не всегда. Ю. В. Арсеньев пишет в книге «Геральдика» (1904):

«Еще весьма недавно научное понятие об «истории» ограничивалось одною лишь «политическою» ее частью, причем совсем не обращалось внимания на ее археологическое значение, на изучение специально исторических вопросов и местных бытовых условий. Понятие о культурной истории долгое время совершенно отсутствовало в науке».

«Еще совсем недавно»! — надо полагать, в XIX веке не обращали внимания на исторические источники, а ведь история была уже в основном написана! — но геральдика не воспринималась как научная дисциплина.

Что такое геральдика и почему к ней следует относиться как к строгой науке? «Геральдика есть познание правил изображения гербов и пользования ими»,— пишет Арсеньев. Дело в том, что средневековый человек отнюдь не был глупцом. Ему не хватало знаний в той или иной области, но в том, в чем он хорошо разбирался, он не делал глупостей. А в гербоведении, правилах составления гербов, он разбирался (в отличие от нашего современника).

Прежде всего, герб — не просто эмблема, а эмблема на щите. С этой точки зрения, кстати, герб СССР гербом не являлся.

Гербы могли быть рельефными, но могли быть и плоскостными. Они составлялись из металлов (золото и серебро) и эмалей (финифтей) пяти цветов: красного, голубого или лазоревого, зеленого, пурпурного и черного. Золото и серебро, соответственно, добавляли в палитру желтый и белый цвета.

Основное правило: запрещалось накладывать металл на металл и финифть на финифть.

В изображениях употреблялись также меха, горностаевый и беличий, которые наносили на гербы черными или голубыми значками в виде шкурок, хвостов или более сложных фигур. Если на гербе изображался человек, было разрешено использовать телесный цвет.

Щиты могли разделяться на части. Если делили по вертикали, щит назывался рассеченным, по горизонтали — пе-

ресеченным, из угла в угол — скошенным справа или слева. Можно было разделять щит одновременно и по горизонтали, и по вертикали. Были и другие деления щита: вилообразный, зубчато-пересеченный, вогнуто-рассеченный и так далее.

Среди фигур, помещаемых на щит, существовало шесть основных геральдических (дававших около двухсот комбинаций) и большое количество негеральдических (среди которых естественные, искусственные и легендарные). Все живые существа следовало изображать смотрящими в левую от зрителя сторону.

Применялись в геральдике также «необязательные» части: шлем, корона, нашлемник, мантия, намет, щитодержатели, девизы, сень.

По сообщению того же Арсеньева, представления о развитии геральдики складывались значительно позже «гербоносной» эпохи и были весьма наивны и ненаучны:

«...француз Фавен (1620 г.) относил начало геральдики к первым временам человечества и баснословил, будто потомки Сифа, желая отличаться от сыновей Каина, изображали на своих щитах различные предметы животного и растительного царства, тогда как последние избрали себе для той же цели предметы искусственные. Сегуэн (1648 г.) приписывал изображения гербов сыновьям Ноя, ссылаясь на какие-то сомнительные апокрифические источники. Нашлись и такие фантазеры, которые изобретали гербы для Адама, пророков, ветхозаветных патриархов и еврейских царей. Другие, читая в книге Чисел, что евреи по выходе из Египта разбивали свой лагерь по племенам и семействам, утверждали, что каждый из них избрал себе герб сообразно с тем, что ожидало его в будущем. Так, Иуда принял изображения льва, Завулон — якоря, Иссахар — осла, Гад — воина, Дан — змеи, Симеон — меча, Вениамин — волка и т. д.»

Герб необходим, чтобы различать в бою кто есть кто. Бытовым сознанием мы понимаем, что сыновьям Ноя нечего было делить и они, расселившись на разные континенты, не воевали.

Конечно, геральдика развивалась отнюдь не во времена библейского Ноя, а в средние века. Начавшись где-то совершенно незаметно, не оставив от этого начала никаких следов в истории, она захватила со временем все рыцарство. Лев получал в лапы крест, меч или секиру, менялся цвет когтей и языка (или самого животного), раздваивался хвост и т. п. Вздернутые крылья и открытый клюв у орла, подня-

тые или красные когти у зверя означают воинственность, опущенные крылья — миролюбие.

Постепенно отличительные знаки на щите стали наследственными, родовыми. Выработались строгие правила составления гербов. Появились специальные люди, специалисты по гербам — герольды, а со временем и специальные государственные учреждения, герольдии.

И мы видим тут прежде всего, что история геральдики происходит в средние века. Она началась одновременно с появлением рыцарства и точно так же, как и рыцарство, оказалась «отраженной» в мнимых ветвях «синусоиды» истории. Вот как геральдистика развивалась на самом деле, если отбросить выдумки о гербах ветхозаветных и античных героев:

«Историю геральдики... можно разделить на три периода:

1. Время, когда исключительно лишь один щит с находившимся на нем изображением представлял собой герб — с XI до XIII века (линия № 3—5) — это геральдика щита и эпоха ее первоначального развития.

2. Период, когда к щиту как носителю герба присоединился шлем со своим украшением, и гербовое искусство достигло своего высшего, живого (практического) развития. Это время процветания геральдики, продолжавшееся с XIII-го до конца XV-го века (линии № 5—7). В этом периоде действительно употреблявшийся в бою щит совпадает, т. е. тождествен с геральдическим щитом, т.е. расписанный красками гербовый щит и шлем с его украшением действительно носятся владельцем герба.

3. Время, когда геральдический щит превращается в нечто совершенно отвлеченное и в действительности уже более не носится. С этих пор начинает появляться в гербах множество несущественных привесок и добавлений, которые не имеют основания в существе дела. Старинные геральдические правила начинают постепенно забываться и исчезать, и, при недостатке правильного понимания, в геральдику вторгается произвольность. Это время упадка живой геральдики — начиная с XVI века (линия № 8) и до нынешнего времени».

Во многих странах издавались справочники — гербовники. Видимо, с XV века геральдика становится очень сложной и запутанной. А ведь в рамках геральдики сформировалась еще и наука о знаменах — вексиллография. Тут тоже сложностей хватает, поскольку свое значение имели форма, размер, цвет и изображение, помещенное на знамя.

Но геральдика на то и историческая дисциплина, чтобы распутывать сложности. Таким образом, она, равно как и нумизматика, и лингвистика, не только могла, но и должна была устанавливать хронологические рамки для истории. Однако дело шло с точностью до наоборот: история, основанная на хронологии Скалигера, навязывает геральдике и другим дисциплинам временные рамки.

Геральдисты теряют всякую возможность работать, потому что история учит:

«Средневековье в грандиозных масштабах смешало эпохи и понятия, средневековые авторы по невежеству отождествляли древнюю, античную и библейскую историю с эпохой средних веков...

В средние века почти утерялось представление о хронологической последовательности: при похоронах Александра Македонского присутствуют монахи с крестами и кадильницами; Катилина слушает обедню; Орфей является современником Энея, Сарданапал — царем Греции, Юлиан Отступник — папским капелланом...

Геральдист XVI-го века де Бара нашел возможным дать описание гербов Немврода, Геркулеса, Семирамиды и т. п.»

Этот набор «средневековых анахронизмов» появился лишь после того, как «новопросвещенные» скалигеровщиной европейцы запутались в своей истории или решили специально ее запутать.

К сожалению, печальной констатацией этого факта и ограничивается научный инструментарий серьезного геральдиста.

Арсеньев: «Со времени так называемой эпохи умственного просвещения, конца XVIII-го столетия и до наших дней, нередко слышались и еще слышатся голоса, заявляющие, что занятия геральдикой и сфрагистикой, а равно и генеалогией, не могут иметь никакого научного значения и являются лишь бесполезной тратой времени».

Но когда мы встречаем на полотнах средневековых художников тот или иной геральдический знак, можно быть абсолютно уверенным, что он использован там со смыслом и со знанием дела. А встречаем мы гербы на картинах часто. Я должен напомнить, что в произведениях братьев Лимбургов и других европейских художников войска Юлия Цезаря или его прямых потомков в средневековом облачении сражаются с войсками Александра Македонского, что с точки зрения традиционной хронологии — абсолютная нелепость.

Герб, при отсутствии паспортов, удостоверял личность дворянина. Мало того, знающему человеку он рассказывал

историю рода, что тоже было так важно для дворянина! И вот мы видим, что так же, как приписали Александру Македонскому знание кодекса рыцарской чести, теперь его «снабжают» гербом! Да еще «сводят» на поле боя с Цезарем, коий младше Александра на 300 лет!

Арсеньев пишет: «Вполне ясно, что герб является произведением эпохи рыцарства, продуктом крестовых походов и турниров, одним словом, средних веков. Влияние крестовых походов и турниров на развитие геральдики, как науки с определенными, точно установленными правилами, не подлежит сомнению... Геральдике свойственны только два стиля: готический и стиль эпохи Возрождения».

Средневековый правитель не стал бы без серьезных на то причин печатать на своих деньгах «чужой герб», как это сделал, если верить традиционному толкованию, хан Золотой Орды, поместив на монете знак принадлежности к византийскому двору. Не стал бы приписывать Юлию Цезарю герб Палеологов, не имея на то оснований.

И. К. Гаттерер в книге «Начертание гербоведения» (1805) дает такие «иконологические описания» гербов некоторых «знатнейших государств», располагая их по алфавиту:

Англия — три златых леопарда;

Венеция — лев в короне, в передней лапе держит крест;

Ирландия — златая лира или арфа;

Испания — златая крепость с тремя башнями в красном поле;

Пруссия — единоглавый черный коронованный орел в серебряном поле;

Римская империя — черный двуглавый орел парящий, в золотом поле;

Турция — новая луна;

Франция — три златых лилии в синем поле;

Швеция — три золотые короны, в голубом поле;

Шотландия — красный лев, в серебряном поле.

Двуглавый орел на золотом поле, названный здесь гербом Римской империи, также является гербом Византийской империи, а современный герб Венеции — крылатый лев. Скорее всего, на картине Пьеро делла Франческа «Битва Ираклия с Хосроем» рядом с флагом Корсики изображен флаг Венеции (золотой лев на красном поле). Черный орел с одной головой может быть гербом Хосроя, но что же это в таком случае за Хосрой и какой у них там век на дворе?

В настоящее время орел трактуется как символ античной Римской империи (двуглавый — самого императора). Полумесяц, изображенный на флаге рядом с флагом Корсики, может быть гербом Хосроя. И сколь хороши рисунки гербов! Между тем в сборнике «Из истории и культуры средневековья» М. Медведев пишет, что на заре геральдики изображения были грубы, примитивны, без выписанных деталей. С XIII века в создании гербов начали применять готический стиль (орел, например, состоял из одних прямых линий). В XVI веке наметился переход к новым формам, а в течение следующего столетия в геральдике утвердился стиль барокко: ломаные линии контура сменились плавной кривизной. В XVIII веке стараниями графиков Дозье и Ленотра был создан законченный гербовый стиль (стиль рококо), который в целом сохранился и позднее.

Рассматривая различные источники по гербоведению, М. Медведев сообщает:

«Повторяя тезис Фоше (1530—1602) о бытовании наследственных гербов лишь со времен Людовика Толстого, Коломбьер, Дж. Гуиллим и другие авторы буквально топили его в системе прямо противоположных суждений.

Так называемая «эпоха герольдов» (приблизительно XIV—XV вв.) характеризуется расцветом формальных, зачастую совершенно искусственных гербоведческих построений, относившихся более к риторике, чем к геральдике как таковой, и еще сохранивших вспомогательный, второстепенный характер. Затем формальная геральдическая теория, совершенствуясь, стала претендовать на самодостаточность, а герб был переосмыслен как ее порождение, придаток, иллюстрация. В результате, когда в XVIII столетии круг замыкается, внимание исследователей все чаще вновь обращается к гербу, и таким образом кладется начало научной геральдике, последняя получает в наследство мощный комплекс ложных стереотипов восприятия, не изжитых и сегодня. Исследователь вынужден постоянно преодолевать эту гербоведческую «антитрадицию», восходящую к эпохе Ренессанса».

А может быть, научная геральдика получила в наследство от XVII века ложную скалигеровскую хронологию? И герб на самом деле способен «пролить свет» на темные места истории? Так будет точнее.

Династические гербы появляются с XI—XII веков. С этого же времени известны городские печати и флаги. Города, боровшиеся за свою независимость с королями, вводят городские гербы с XIII века. Герб города и флаг не обязательно

совпадали по изображениям. Например, в 1242 году был заключен договор между Генуей и Венецией, по которому в целях безопасности корабли того и другого города должны были нести щиты с гербами обоих городов. Первоначальный герб Венеции — лев на зеленом холме в голубом поле — позднее стал изображаться в поле цвета венецианского флага — красном. Гербом Генуи был красный крест на белом поле. Такой же крест был на флаге Флоренции, но с 1251 года его сменила алая лилия. Еще Ричард I Плантагенет (Львиное Сердце) использовал в крестовом походе белое знамя с красным крестом.

Государственные гербы появились скорее всего в XIV веке, а гербы, зафиксированные в правовом отношении, известны с XV века.

Посмотрим на историю гербов с точки зрения совпадений по «линиям веков». Считается, что три золотые жабы появились на белом знамени основателя франкского государства Хлодвига в VI веке (линия № 3), а позже их переделали в лилии на синем фоне. Это очень спорно, потому что жаб не было бы видно издалека. С другой стороны, основатель династии Капетингов Людовик IV Толстый (1081—1137) находится на той же линии, что и Хлодвиг, и даже их имена созвучны. С этого времени (линия № 3) гербом династии Капетингов становятся три золотые лилии, и этот же герб стал государственным. Так, при смене династии Капетингов на династию Валуа герб Франции — три златые лилии на синем поле — остался прежним.

Примерно тогда же гербом Плантагенетов стали три леопарда на красном поле. Эдуард III Плантагенет (1312—1377), внук Филиппа IV Капетинга (1268—1314), претендующий на Французский трон, ввел в свой герб французские лилии, и он с этого времени стал четырехчастным (первую и четвертую часть украшали лилии, а вторую и третью — леопарды). Это послужило поводом к Столетней войне (1337—1453).

С XIV века австрийские Габсбурги ввели новый герб — двуглавого орла. По времени это совпадает с правлением в Константинополе династии Палеологов, чьим гербом также был двуглавый орел, и этим объясняется легенда о том, что дом Габсбургов получил привилегии от императоров Августа и Нерона (повторно) — римские императоры находятся на одной линии № 6 с Палеологами.

Черный одноглавый орел на золотом поле в качестве геральдического символа использовал Фридрих II Гогенштауфен, правивший на Сицилии. Гогенштауфен был союзником византийского императора и использование им символа «античной» Римской империи отнюдь не случайно. С XIV века этот орел становится гербом Германии (с красными клювом и лапами).

Первой геральдической эмблемой Швеции следует считать трех леопардов Эрика III. Во второй половине XIV века король Альберт Мекленбургский установил новый герб (три короны на синем поле)... То есть изображение короля Артура, сражающегося с римским императором Луцием, относится к XIII веку, а изображение его же с тремя коронами на гербе — к XIV или XV веку. А Луций — это, возможно, латинский император (или консул) Луций Юлий Цезарь.

На средневековых миниатюрах мы встречаем полное смешение эпох. На некоторых (XV века) изображены деятели разных веков со своими гербами. Впечатление такое, что художник запечатлевал самых знаменитых представителей родов, владевших этими гербами.

Линия № 4: король Артур держит герб с тремя золотыми коронами на синем поле. Линия № 5 «римской» волны: Цезарь с византийским гербом (черный двуглавый орел на золотом поле). Линия № 6: Александр Македонский с серебряным львом на красном поле.

Линия № ? : Карл Великий (традиционно относят к IX веку, линия № 1, но с этим я не могу согласиться), герб которого составляет комбинацию герба Юлия Цезаря пополам с французскими лилиями.

Чем же все это объяснить? Неужели умопомешательством художника? Вряд ли, ведь в те времена не очень-то считались с «правами человека» и за незаконное ношение (и изображение) герба могли не только в тюрьму засунуть (это само собой), но и голову отрубить.

Правильно пишет Арсеньев, без знания геральдики все эти памятники так и остаются столь же малопонятными, «как надписи на каком-либо незнакомом языке». И если мы видим герб не на своем месте, мы должны усомниться не в умственных способностях средневекового художника, который его «неправильно» использовал, а в умозаключениях историка.

Монеты и медали

Почему я считаю нужным рассмотреть «нумизматический вопрос»? Потому, что художники, работавшие над монетами, не могли быть хуже или лучше других художников своего времени. Они следовали общей линии развития официального искусства, что объясняет использование одних и тех же иконографических штампов в монетном (медальном) и других видах искусства.

«Сама идея использования нумизматических источников при изучении различных феноменов античной культуры возникла достаточно рано,— пишет М. Абрамзон в книге «Монеты как средство пропаганды официальной политики Римской империи».— К монетам обращались многократно, как к прекрасной иллюстрации памятников искусства; начиная с эпохи Ренессанса ими иллюстрировали произведения античных авторов — Ливия, Тацита, Светония. Эти первые опусы часто представляли собой курьезы с точки зрения науки».

Ну, конечно, все, что не укладывается в скалигеровскую версию — курьез. Если же подойти к делу не курьезно, а серьезно, то правильная «расстановка» монет по векам реальной истории сразу покажет, когда жили упомянутые «античные авторы».

Далее специалист по нумизматике М. Абрамзон сообщает нам воистину поразительные факты:

«В период гражданских войн конца республики монета становится наиболее эффективным инструментом политической пропаганды... Разумеется, в Риме имелись и другие средства официальной пропаганды, например, acta urbis или acta diurna — городские ведомости... которые размножались in albo — на отбеленных гипсом досках и широко распространялись. Однако возможности этого средства ни в коей мере нельзя сравнить с возможностями монеты...

В императорское время (видимо, в связи с широким распространением бумаги.— *Авт.*) «газета» постепенно вырождалась в придворные хроники...»

Конечно, древнеримские деревянные газеты можно счесть историческим курьезом. Но что же нам делать с сообщениями историков, что в Древнем Египте, опустив монету в автомат, можно было получить порцию свежей воды? Наверное, уже были изобретены типовые стаканы из папируса. Или куда девать сообщение, что в Древнем Риме существовали такси,— повозки с прикрепленным к оси колеса

таксометром? А потом эти изобретения понадобилось делать вновь... Вот как много было в древности применений у монеты, кроме как служить средством пропаганды.

Впрочем, изучая монетное дело для прояснения истории и хронологии, надо учитывать, что, действительно, с монетами немало сложностей. Монеты, как и рукописи, достаточно просты в изготовлении, чем, как можно предположить, пользовались многочисленные фальсификаторы.

«...Так, например, Тацит, правивший всего около года, выпустил более полутора тысяч вариантов (монет) основного типа, а Галиен — беспрецедентную по своему объему серию...» Автор даже не сообщает, сколько же типов монет выпустил Галиен. Не смогли сосчитать? Или ожидали недоверия читателей? — ведь каждый раз требовалось изготовить эскиз, макет, резную форму...

Об эскизе, то есть художественном воплощении замысла можно сказать следующее. По Випперу, о чем я говорил в главе «Искусствоведы об искусстве», профильный портрет возник в эпоху Возрождения, значительно позже портрета анфас. И на монетах портреты анфас характерны для V—VI веков н. э. (линии № 3—4), если эти беспомощные изображения можно назвать портретами.

Они сохраняются и на линии № 5 на милиарисии Константина Великого и солиде Констанция II. Точнее, художник изображает этих императоров уже вполуоборот, робко поворачивая их головы ближе к профилю. Зато ближе к линии № 6 и выше нее на всех монетах, античных и средневековых, гордо царствует профиль.

Например, мы видим большое разнообразие графических и стилевых вариантов профильного портрета императора Августа на монетах его времени, якобы I века до н. э.— I века н. э. Исследователи объясняют такое многообразие требованиями времени, политической обстановкой, влиянием местных традиций, а также физическими изменениями на лице Августа. М. Абрамзон пишет:

«Но нам кажется, что последний фактор влиятелен наименее всего, так как император до самой смерти изображался молодым и не похож на 76-летнего». Думаю, этот «курьез» объясняется довольно просто: резчики изображали не живого Августа, которого они никогда не видели, а его мраморные бюсты, отправляемые из столицы в разные части империи.



Август. I век до н. э—I век н. э. Рим

Таким образом, мы подходим к изображениям памятников скульптуры, живописи и архитектуры на римских монетах.

Сама традиция изображения на монетах известных статуй уходит корнями в «классическую эллинистическую эпоху», считают ученые. В изображениях, вычеканенных на монетах IV—I веков до н. э. (линия № 6—9) можно узнать Афину Парфенос и Зевса работы Фидия, Асклепия работы Фрасимеда, Аполлона Филесия работы Канаха, Тихе работы Евтихида, Диониса работы Алкмеона, Гармодия и Аристотигона работы Крития и Несиота, Аполлона работы Тектея и Ангелеона, ряд архаических кумиров типа Артемиды Эфесской и прочие шедевры. Многие из этих памятников известны только в монетном изображении и по описаниям «античных» авторов.

Здесь можно отметить, что датировка всех этих монет производилась не нумизматической наукой непосредственно, а исключительно историками скалигеровской школы.

Монеты «императорской эпохи» часто воспроизводят статуи императоров, украшавших столицы. Многие из этих статуй безвозвратно утеряны в Турции и других землях империи. Монеты остаются уникальными источниками информации об их внешнем виде.

Например, «одним из наиболее распространенных типов реверса становится изображение конных статуй римских императоров, представляющие их в виде «кондотьеров» (вероятно, к этому типу парадной статуи восходят памятники Каллеони и Гатамелате)». Правда, Донателло и Вероккио, изваявшие в эпоху Возрождения этих упомянутых кондотьеров, могли видеть только статую Марка Аврелия, поскольку никаких других конных статуй (в большом количестве изображенных на римских монетах) римский период нам не оставил.

На самом деле и эти авторы, и авторы «древнеримских» статуй опирались на опыт предшествующих поколений скульпторов, творивших в XIII—XIV веках.

«Немало знаменитых статуй, утерянных позже, изображалось на монетах императорского времени. Одним из подобных произведений являлась статуя Аполлона Палатинского. Вид этой утраченной статуи воспроизводят великолепные сестерции Антонина Пия: Аполлон изображается в дорическом пеплосе с кифарой в левой руке и патерой в правой»,— пишет М. Абрамзон.

Я говорил уже, что только с XIV века началось широкое строительство общественных зданий в итальянском Риме, в связи с намерениями византийского руководства перенести сюда столицу.

Сюда перевозились статуи из Константинополя и других греческих и малоазийских городов, сюда переезжали знаменитые мастера. В таком случае именно в XIV—XV веках в Риме трудились замечательные скульпторы и резчики: Афродисий Истралл, выполнивший ряд статуй для императорских дворцов на Палатине; Зенодор из Азии — специалист по колоссальным статуям (Гермес во французском городе Арверни); Зен из Афродисии (портрет Адриана в садах виллы императора); Килин из Финикии, Артемон и Пифадор, Кратер, Полидевк и Гермолай, Филумен и другие.

«Имеет смысл предположить, что шедевры этих придворных скульпторов могли служить образцом для копирования в монетной типологии, во всяком случае, с большей долей уверенности можно говорить, по крайней мере, о работах Зенодора, Зена и так далее».

«На монетах городов Греции и Малой Азии, получивших право на чеканку, воспроизводятся такие известные памятники, как голова статуи Зевса работы Фидия, группы Афины и Марсия, созданная Мироном, Афродита Книдская, Гермес с Дионисом Праксителя, Ирена с Плутосом работы Кефисодота, Фарнезский бык работы Аполлония и Тавриска, статуи Гераклита, Пифагора и других знаменитых деятелей прошлого».

С точки зрения традиционной истории остается непонятным, почему на римских монетах воспроизводят статуи пятисотлетней давности. Например, на аверсе монеты Гермы изображен бюст Септимия Севера (начало III века, линия № 8 «римской» волны), а на реверсе — Геракл Фарнезе. Предполагается, что этого Геракла, так же как и Геракла со львом, изваял Лисипп, живший в IV веке до н. э. (линия № 6 стандартной греческой синусоиды). Значит, между Септимием и Лисиппом не менее 600 лет, что нелепо. Этот факт,

кстати, противоречит мнению традиционалистов, что монеты выполняли «пропагандистские» функции. Стилистический же анализ заставляет отнести эти скульптуры по крайней мере к концу XV века (линия № 7). В таком случае монета линии № 8 несет на себе память о скульптуре 50—100 летней давности, что понятно.

Ведь памятники самого императорского Рима на римских же монетах соответствуют времени выпуска монет. Художники не дожидаются, пока памятники постареют на сотни лет. Этот необъяснимый факт монетного дела в рамках скалигеровской хронологии происходит оттого, что история Греции сдвинута более, чем история Рима. По этой причине мы вынуждены пользоваться не только стандартной греческой «синусоидой», но и учитывать ее «римскую» волну.

На монете города Афродисия 180—183 годов воспроизведена фреска «Три грации» из Помпей, залитых лавой Везувия в 79 году н. э., за сто лет до эмиссии этой монеты. И это бы еще ничего, но тот же сюжет мы видим на картине Рафаэля 1505 года.

Опровергая хронологические построения Скалигера, Н. А. Морозов, С. И. Валянский и А. Т. Фоменко, представляя разные варианты истории, сходятся в том, что Помпеи погибли не ранее 1500 года. В таком случае мы видим, что по линии № 7—8, в течение нескольких десятков (а не сотен) лет, появляется фреска в Помпеях, картина Рафаэля и монета в городе Афродисии с одинаковым сюжетом.

Сопоставление помпейской фрески с картиной Рафаэля наводит на мысль, что Рафаэль хорошо знал эту фреску. Откуда же он мог ее знать, если Помпеи отрыли через несколько столетий после его кончины? Историки скажут, что к нему «случайно попала» афродисийская монета. Позвольте в это не поверить.

Рафаэль, как и другие художники североитальянского «возрождения», учился на картинах южноитальянских и греческих мастеров, которых перечисляет М. Абрамзон: «Из наиболее крупных живописцев императорского времени в Риме трудились: Фабулл, расписавший Золотой дом Нерона; Аттий Приск, автор фресок храма Чести и Доблести, созданных... при Веспасиане; Корнелий Пин, работавший вместе с Аттием Приском; Мирро Т. Статиллий, придворный живописец императрицы Платилии».

«Нам представляется, что виды гаваней и приморских городов, воспроизведенные на монетах Августа, Нерона, Траяна и др., создавались не без влияния мастеров пейзажного жанра, например Студия — наиболее известного пейзажиста эпохи Августа, изображавшего на стенах дворцов и вилл «города, гавани, пейзажи... кто что хотел».

При Адриане городами Малой Азии и Греции было выпущено множество монет с изображением знаменитых храмов, построенных в Эфесе, Сардах, Рамнунте, Насамосе и так далее. Афины, например, не выпустили ни одной монеты с портретом императора за весь императорский период. На их обороте изображались разные местные архитектурные и скульптурные памятники. По традиционной истории, это довольно странно, особенно во времена «монотеизма», то есть культа личности Нерона или Калигулы. А по нашей версии истории, это как раз понятно, потому что в XIV веке, по линии № 6, Афины были сицилийско-каталонским владением, по сути дела республикой, и императоров не уважали.

Нумизматические памятники, на которых изображены архитектурные комплексы, имеют огромную ценность для архитекторов и искусствоведов. Они позволяют исследователям получить уникальную информацию, как, например, в случае с храмом Святой Софии в Константинополе (см. главу «Застывшая музыка»).

«Колизей, Остийская гавань (Рима), мост через Дунай, великолепные арки, храмы и т. д. запечатлеваются на монетах не случайно, хотя подобные типы встречаются в чеканке значительно реже, чем типы посвященные успехам внешней политики или императору»,— пишет М. Абрамзон.

Напрасно некоторые историки думают, что художники, в том числе медальеры, изображают что им захочется и как попало. Они как раз связаны конкретикой изображаемого, а не политическими пристрастиями заказчика (как, например, летописцы). Художники-медальеры показывают то, что видят сами.

«Храмов, которые атрибутировались бы с трудом, на монетах Флавиев нет или почти нет... С уверенностью идентифицируются следующие храмы: Аполлона, Дианы Эфесской, Дианы Пергамской, Геркулеса, Фелицитас, Геркулеса и нимф, Юноны Самосской, Марса Ультора, Минервы, Немезиды, Прозерпины, Весты, Рома и Августа, Нервы, Божественного Августа, Божественной Фаустины, Меркурия (Гермеса), Венеры Феликс».

Также на монетах часто изображались общественные здания, триумфальные арки, колонны и обелиски, алтари, расположенные внутри храмов. Анализ всех этих произведений тоже приводит к очень интересным результатам.

Считается, что главной святыней Олимпии был прославленный храм Зевса со статуей верховного бога, созданной одним из гениальных скульпторов Древней Греции, Фидием. Эта статуя входила в число семи чудес света, полностью разрушенных, за исключением египетских пирамид.

Стилистика произведений Фидия заставляет предположить, что они были созданы на линии № 7, в XV веке. Элейско-олимпийская монета 133 года с реверсом, изображающим голову знаменитой статуи, как раз и соответствует линии № 7.

Более загадочные превращения происходят с другим «чудом» древнего мира — храмом Артемиды Эфесской. Анализ эфесских и других монет императорского времени (II—III век н. э.) показывает, что облик храма менялся или на этих монетах изображны разные храмы, что отнюдь не исключено.

Интересно, что в 356 году до н. э. храм был сожжен неким Геростратом, пожалуй более знаменитым, чем сожженное им «чудо света». Объяснить, как могли быть выпущены монеты через 700 лет после гибели памятника, совершенно невозможно. Однако и год гибели памятника, и годы выпуска монет лежат на одной линии № 6.

Еще более интересно, что негодяй, сжегший ради прославления своего имени этот храм, не достиг своей цели. Приписывать Герострату «славу» уничтожения памятника, все равно что вручать Звезду героя Неизвестному солдату, ведь прозвище «Герострат» означает просто «Старый вояка», ветеран. И уничтожить храм он мог, только взорвав его, но до н. э. взрывать было нечем. А в средние века (с линии № 5) уже применялось огнестрельное оружие и другие средства террористической войны, типа бомб и мин.

Интереснейшие исторические загадки задает такой схожий с монетным вид искусства, как медальерный. Медали выпускались к определенным событиям и в изображениях на себе несли сведения об этих событиях. Так, на оборотах медалей с портретами римских пап помещались изображения главного христианского храма — собора св. Петра в Риме. Рассмотрим, как изображался этот собор.



Медаль с изображением собора св. Петра в Риме. XVI век. Италия

Собор был построен в конце XVI века, а его фасад закончен только в начале XVII века. С 1546 года строительством собора и, самое главное, его купола руководил великий Микеланджело Буонарроти (1475—1564). В 1547 году, когда купол еще не возвели, была выпущена медаль с изображением папы Павла III и собора. В отличие от окончательного варианта, по бокам фасада стоят две высокие колокольни типа тех, что были изобраны у римского Пантеона.

Однако известно еще более раннее изображение будущего собора, на медали 1506 года с портретом папы Юлия II. Здесь тоже другой фасад и совершенно иные колокольни.

Понятно, что проект мог быть изменен со временем. Но дело не только в том, что в этом случае колокольни больше напоминают минареты, но и в том, что сам собор сильно похож не на тот, который украшает Рим сейчас, а на собор св. Софии в Константинополе, ныне стамбульскую мечеть.

Следует обратить внимание на форму купола, напоминающего и купола стамбульских мечетей, и римского Пантеона. Заметим, что перед главным фасадом расположена пристройка с куполом поменьше. Такой архитектурный комплекс мы тоже видим в Стамбуле, в Иерусалиме (храм Гроба Господня), а также в Подмосковье, это Воскресенский собор Новоиерусалимского монастыря (1658—1685).

В Иерусалиме и Новом Иерусалиме перед главным зданием располагается подземная церковь. Глядя на медальное изображение собора св. Петра, легко предположить, что и в Риме тоже собирались построить такую же подземную цер-



Пизанелло. Иоанн VIII Палеолог. XV век. Италия



Пизанелло. Портретная медаль. XV век. Италия

ковь, но позже отказались от этой идеи по каким-то соображениям. По каким? Это должно стать темой отдельного исследования, которым нам здесь не место заниматься, но факт, что к такому выводу приводят занятия нумизматикой.

Ограничусь сказанным. Уже, надеюсь, понятно, что изучение архитектурных и скульптурных изображений на монетах и медалях могут (и должны) сами диктовать историкам, в каком направлении им надо проводить свои исследования.

Особый разговор — о византийских монетах XIV—XV веков. Мы были бы вправе ожидать от них того же уровня технического исполнения, какого достигли в Италии, Франции и других странах. Но традиционная история нам этого не показывает.

Место византийских монет заняли странные изделия с портретами в стиле «точка, точка, два крючочка». В лучшем случае эти монеты можно отнести к линиям № 1—2. На каком основании их относят ко временам Палеологов, остается загадкой: никаких дат на них, естественно, нет. Ей-богу, такое впечатление, что великой Византии приписали те монеты, которые были похуже и никуда больше в рамках склигеровской хронологии «не влезали».



Сестерций. II век. Рим



Константин и Александр Македонский. IV век. Рим

Ниже приводятся римские монеты разных «линий», на примере которых видно явное возрастание мастерства от века (линии) к веку. Это и должно происходить, поскольку в монетном деле, помимо чисто художественных умений резчиков, возрастает и технический уровень при массовом изготовлении этого нужного всем изделия.

О римских монетах можно сказать еще вот что: имеется слишком большое число параллелей, а то и полных совпадений между ними и средневековыми монетами. «Параллели эти давно обнаружены, число их растет, но объясняются они туманными теориями «имитаций», «подражаний» и т. д.,— пишет А. Т. Фоменко[1].— Например, английские пенни короля Эдварда (1042—1066) копируют константинопольские солиды Юстина II (565—578)». Думаю, не случайно, что упомянутые здесь монеты расположены на одной линии № 3.

Нумизматы имеют разнообразные монеты «Древнего Рима», но в средние века в Италии полностью исчезают золотые монеты. «Застой» в римской чеканке с VIII по XIII в. н. э. особенно поразителен после блестящего (в истории монетного дела) периода Римской империи I—VI вв. н. э., золотые монеты которой по

---

[1] «Методы статистического анализа нарративных текстов и приложения к хронологии», изд. Московского университета, 1990.



Апофеоз Константина. IV век. Рим

своему качеству, тщательности прорисовки и т. д. отличаются от аналогичных средневековых монет XI—XIV вв. н. э. только тем, что традиционная хронология относит их к началу н. э.»,— пишет А. Т. Фоменко. Здесь упомянуты монеты линий № 3—6, совпадение полное.

Разумеется, «жрецы традиции» придумают вам причины этого факта, например заявят, что Европа не желала состязаться с Византией и мусульманами и чеканила только серебряную монету. Я даже возражать на такую чушь не стану.

В книге «Ключи к тайнам Клио» сообщается, что первые сведения о находках римских монет в славянских землях «содержит «Трактат о двух Сарматиях» польского историка Матвея Меховского, изданный в 1517 г. в Кракове. По его словам, римские монеты у местного населения назывались денариями св. Иоанна Крестителя; на Украине их называли «Ивановыми головками». На Украине!!! Это в каком же веке ходили здесь «древнеримские» денарии выпуска II века (линия № 7)? Оказывается, в XV—XVI веках (линия № 7—8).

Монеты стран Западной Европы были в ходу на Руси с X до середины XII века, причем монеты других регионов Земли отсутствуют, что говорит о явной зависимости Руси от латинской Европы. Затем наступает «безмонетный период»: XII, XIII и почти весь XIV век Россия провела не имея денег. «Причины возникновения безмонетного периода и характер денежного обращения в это время остаются наименее изученными проблемами русской нумизматики».

Свои выводы нумизматы делают, датируя, на основе традиционной хронологии, найденные на территории России клады с монетами. В кладах есть «древнеримские» монеты, но нет европейских. Не пора ли совместить их во времени? Так, возможно, удастся разрешить проблему «безмонетного периода» и действительно получить ключи к «тайнам Клио».

ИСТОРИЯ И ИСТОРИКИ

История и ее жрецы

История — наше прошлое — многовариантна.

Предположим, некий человек говорит вам, что имеет высшее образование. Возможно, он окончил какой-то вуз (какой? — десятки вариантов), или даже два (сотни вариантов), или имеет ученую степень (два — три варианта), или просто купил диплом в подворотне. Пока он жив, он может рассказать вам все подробности, но все равно остаются невыясненные моменты и, соответственно, варианты его прошлого. А в отсутствие этого человека (или если выяснится, что он соврал) его прошлое так и останется навсегда многовариантным.

Итак, многовариантность — это возможность более чем одного объяснения противоречивых исторических событий, точных сведений для прояснения которых нет.

История всего человечества, равно как и история каждой отдельной страны, противоречива. Но «наука история» не стала многовариантной или, что более точно, многомерной. Она исповедует единственную версию: каноническую, традиционную, а ученые-историки выступают при этом единственном варианте в роли жрецов, не допускающих пересмотра канона. Они прикладывают все силы для подтверждения традиционного варианта истории, привлекая разнообразные методы проверки и доказательства и не до-

пуская лишь одного: возможности существования других мнений о самом предмете.

Можно верить результатам всех методов исследований; я, как и другие (например, «новые хронологи»), готов согласиться со многими выводами и археологии, и прочих наук. Но этих выводов, ни врозь, ни совокупно, все равно никогда не будет достаточно для достижения полной доказательности одного варианта истории. Если же остановиться на этой одной, не доказанной до конца версии (что и происходит), воскликнув: «верю, хоть и абсурдно», то тут и конец науке, потому что на вере основан другой социальный институт.

Наука история должна постоянно иметь в разработке много вариантов прошлого, для выбора самых непротиворечивых. При этом каждый человек должен иметь право придерживаться той версии, которая ему ближе, в соответствии с принципом свободы совести.

Ведь история, как наше общее прошлое, не есть достояние касты историков, а принадлежит всем до одного из ныне живущих. Сложность положения в том, что историки навязывают человечеству единственную версию, не позволяя в ней усомниться, и в силу авторитетности традиционной истории (она существует четыреста лет) встают выше каждого из вариантов или даже всей совокупности вариантов.

А для нас (сторонников многовариантной, многомерной истории) дополнительная сложность в том, что мы, начиная реконструкцию и выдвигая свои версии, без скалигеровской хронологии обойтись не можем, потому что пока нет другой базы для сравнения вариантов прошлого. И наша работа с первых же шагов начинает восприниматься как отрицание истории вообще, а это традиционному уму невыносимо. Положение усугубляется тем, что «новый хронолог» А. Т. Фоменко свой вариант «новой хронологии» предлагает не как один из многих равных, а в качестве заменителя традиционной истории, и негативное отношение к его претензиям (справедливо негативное) автоматически переносится на других исследователей истории.

Еще одну сложность, именно в моей работе над «синусоидой», добавляет тот несомненный факт, что реальная история началась много раньше IX века. Но от этого века начинается также отсчет мифической, скалигеровской истории. Не вдаваясь в мелкие гипотезы, поясню: события, происходившие в реальной истории, например в V веке н. э., нашли частичное отражение в традиционной истории тоже под V веком. Но как их теперь вычленить из пласта мифов? Раз мы отказываем истории в возможности развиваться по искусственной «синусоиде», мы вынуждены усомниться в ней всей раньше IX века.

Возможно, именно те факты мифических ветвей синусоиды, которые не найдут себе аналогов в реальной истории от IX до XVII века, и есть настоящие события прошлого, погребенные под мифами «Древней Греции».

Вот почему так важно искать параллели по «линиям веков» нашей синусоиды. Искать во всех сферах деятельности человека: искусстве, науке, технике, ремеслах, общественных отношениях, бытовом поведении... Думаю, не может быть в зеркальной истории такого события, которое не было бы хоть каким-то фактиком «привязано» к реальной истории, отражающейся в этом зеркале.

Например, рассматриваем эволюцию персидского искусства и влияние Греции на Иран. Влияние такое было, с этим бесполезно спорить,— ведь и в самом деле есть многочисленные следы эллинизма по всей Азии и северу Африки. Традиционная история сообщает, что принес греческую культуру в эти земли великий завоеватель Александр Македонский; что Македонский — житель мифического IV века до н. э.; но если его империи в приписываемом ей времени не было, мы должны предложить свою версию, то есть найти другой случай, когда могло происходить греческое влияние на культуру Азии и Африки.

Эллинизация Азии приходится на линии № 5—6, и по синусоиде мифические события эпохи Александра переносятся на XIII—XIV века. Обнаруживаем, что в соответствии с традиционным вариантом истории это было время захвата Ирана монголами — якобы с Востока, а соседних с Ираном земель Византии — крестоносцами с Запада. По версии, высказанной Н. А. Морозовым, реальные монголы вообще не могли ничего захватывать, а речь идет о «моголах», то есть неких «великих» пришельцах с Запада. В варианте С. И. Валянского и Д. В. Калюжного, крестоносцы-латиняне захватили Иран, равно как и Индию, и дошли даже до Китая.

Очевидно, что монголы, пришедшие из Монголии, не могли принести греческую культуру в Иран. Но ведь они не принесли сюда и монгольской культуры! Точно так же трудно доказать версию крестовых походов в Иран, потому что

мы не видим здесь латинской культуры, а видим влияние греческой.

Но не исключено, что одно связано с другим: в Византию пришли латиняне (совершенно точно пришли, на этот счет имеется немало свидетельств), а в Иран — «выдавленные» ими византийцы со своей культурой. По линии № 5 мы имеем большой набор владык Византии, которые действительно ходили на Восток или, во всяком случае, могли это сделать: Феодор I Ласкарис (никейский император), Диоклетиан, Констанций Хлор и Константин Великий (римские императоры), Юлиан, Валент и другие. Надо разбираться, кто из них имеет аналог в реальной истории, а кто нет.

А по линии № 6 в XIV веке имеется аналог империи Македонского, в которую входили Индия, Средняя Азия, Иран с Ираком, Египет. По этой же линии мы видим следы эллинистического влияния на культуру всех этих стран (в «древности») и неоспоримые сведения о греческом же влиянии на Европу (но в XIV веке)!

На греческом языке тогда говорила вся европейская знать (как позже, в XVIII веке, на французском говорила вся знать России). Джорджо Вазари пишет, что в Италии работали греческие мастера, скульпторы и живописцы и что итальянские художник учились у них. Чем не эллинистическая культура?

И почему мы должны разрывать эту эпоху на две части: европейский эллинизм оставлять в средних веках, накануне Возрождения античности, а азиатский и африканский эллинизм выкидывать в доантичные и позднеатичные времена?

Значит, у нас есть не только набор кандидатов на роль Чингисхана по линии № 5, но и набор кандидатов в Александры Македонские по линии № 6. Он — главный «эллинизатор» Азии! В XIV веке самыми знаменитыми героями были Тохтамыш и Тамерлан, которые могут оказаться европейцами с «азиатскими» прозвищами[1], но и помимо них нести по Азии греческую культуру могли и цари уже эллинизированного Ирана, и византийские императоры — Палеологи или Кантакузены. Наконец, это могли делать турецкие султаны, которые тоже владели греческим как языком межнационального общения и были не чужды греческой культуры.

[1] По мнению Н. А. Морозова, прозвище Тохтамыш распадается на два слова: «Doctor» в смысле «ученый», и «муж» от немецкого Mensch в смысле «воин». Получается «ученый-воин». Мог ли воин быть ученым? Да, если он теософ и руководитель крестоносного ордена.

На линии № 7 и 8 приходятся II и часть III века до н. э. по «римской» волне, а это эпоха Пунических войн. Если учесть все сказанное выше, можно сделать интересные выводы: историки скалигеровской школы «потеряли» завоевание Египта «монголами»!

По традиционной версии, Египет отстоял свою независимость в XIII веке и до XVI века его никто не беспокоил, а потом пришли турки. Но анализ нашей «синусоиды» и стилей искусства позволяет сделать вывод, что византийское влияние было здесь уже в XIV веке, причем не только в Египте, но и в Судане и на запад от Египта. Египет, таким образом, в этом веке был подчинен «монголам», что не нашло отражения в традиционной истории, хотя об этом можно судить, основываясь на анализе развития здешнего искусства.

Так увязываются империя Александра Македонского IV века до н. э. и римская империя II—III веков с государством «Чингизидов». Это одна и та же история, линии № 6, 7 и 8.

Стандартная «греческая» синусоида с ассирийско-египетскими «исключениями»	Линии веков	Реальная история
—1	- 9 -	XVII-
—2 1 -	- 8 -	XVI -
—3 2 -	- 7 -	XV -
—19 —18 —4 3 -	- 6 -	XIV -
—27 —14 —5 4 -	- 5 -	XIII -
—28 —26 —15 —13 —10—9—8 —6 5 -	- 4 -	XII -
—29 —25 —21—20 —16 —12 —7 6 -	- 3 -	XI -
—30 —24 —17 —11 7 -	- 2 -	X -
—31 —23 8-	- 1 -	IX -
—32 —22 -	- 0 -	VIII -
—33 -	- 0 -	VII -

История искусствоведения

Джорджо Вазари (1511—1574), говоря о «трех эпохах и трех стилях в искусстве», тоже относил наилучший из стилей к своему времени. Вазари явно слыхом не слыхивал об упадке римского и греческого искусства в первые века на-

шей эры, который позже возник в умах историков в результате применения негодной хронологии. А к какой манере отнес бы он памятник Юстиниану? Видимо, ко второй, в которой работали также Зевксис, Апеллес, Евфапор, Фабий, Пракситель, Фидий, Поликлет, Парал...

Если вчитаться в работы искусствоведов позднего средневековья, творивших до победного шествия скалигеровщины, то сразу становится ясно, что у них иное представление об эволюции человечества, чем у нынешних историков. Ф. Виллани в начале XIV века пишет о происхождении Флоренции и, посвящая по нескольку строк Чимабуэ, Джотто, Мазо, Стефано и Таддео Гадди, сообщает о непрерывном прогрессе в развитии искусства (эта его идея станет основополагающей для Вазари). О падении оного в античные времена он даже не догадывается, как и Вазари. Ченнини (род. ок. 1370) пишет «Книгу об искусстве», где основное внимание уделяет техническим вопросам, а не хронологии. Альберти (1404—1472), теоретик искусства, также избегает исторических экскурсов. Он написал три труда: «О скульптуре», «О живописи», «Об архитектуре».

Никто не сообщает о каких-то «падениях».

Гиберти (XV век) пишет автобиографию — первую автобиографию художника в истории. Затем появляется монография неизвестного автора (возможно, математика Туччо Манетти, консультировавшего строительство Домского собора в Флоренции) о Брунелески, и это первая в истории работа, посвященная одному художнику. Здесь, кстати, рассказывается легенда, что Флоренция была основана Карлом Великим. Напечатана эта монография лишь в 1812 году.

Бартоломео Фачьо (1403—1457) сообщает интересные сведения о художниках, которых он встречал при неаполитанском дворе: Джентиле да Фабриано, Пизанелло, Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден. К. Ландино (ум. в 1504), первый переводчик Плиния на народный язык, оставил набросок истории художников античности, приплюсовав к ним Мазаччо, Фра Филиппо Липпи, Паоло Учелло и других.

Отец Рафаэля Джованни Санти составил список лучших художников своего времени, на первое место поставив Яна ван Эйка. Дж. Белли (1498—1563) написал двадцать кратких биографий художников, лучшим из которых он считал Микеланджело (потому что тому удалось выдать сво-

его купидона за античного, но и в этом случае дат «античности» не указывается).

Историю античного искусства в эту эпоху начали выстраивать на основе свидетельств римских писателей Плиния и Витрувия. Исследователям тогда было достаточно знать, что эти двое жили «до них», без привязки к какому-либо «времени». Всех архитекторов, художников и скульпторов, изучающих развалины, совершенно не заботил вопрос хронологической последовательности создания памятников. Это заинтересовало изыскателей в области истории искусства только во времена маньеризма (XVI—XVII века). История же искусств, а не художников появилась только в XVIII веке, а до того она (история) продолжала жить без хронологии.

Писатели и философы слово «древность» применяли к произведениям сто-, трехсотлетней давности. Художники не различали времен. Это современные искусствоведы, воспитанные на скалигеровской истории, придумывают периодизации и датировки.

Рафаэль по заказу папы Льва, которого теперь называют Львом X, написал «ватиканский цикл фресок». Помимо портрета заказчика, он оставил росписи «Папа Лев и император Карл» и «Папа Лев благодарит Господа». Что же увидели в этих росписях искусствоведы? В статье «История как аллегория» П. Бёрк пишет:

«Интересующие нас росписи представляют пап Льва III, возлагающего корону на голову Карла Великого, и Льва IV, который благодарит Господа за победу над сарацинами. Оба папы наделены чертами Льва X, по чьему заказу и создавались фрески. Одно и то же имя, характерное пухлое лицо и выпученные глаза делают подобную параллель необычайно явственной. В некотором смысле Лев III и Лев IV призваны, таким образом, олицетворять папу Льва X. В изображенных историях с Карлом Великим и сарацинами зритель, безусловно, имеет все основания подозревать аллегории взаимоотношений Льва X с императором Карлом V и Оттоманской Портой».

Что можно сказать по этому поводу? Что Рафаэль и понятия не имел, когда жили эти другие Львы. Он вообще о них не знал, он писал портрет лично ему известного папы, который возлагал корону на голову правившего при нем императора Карла, и даже, может быть, называл его «Великим» и благодарил Господа за победу над сарацинами. Это историки, причем значительно позже, раздали папам «но-

мера». Какому здравомыслящему художнику придет в голову идея придать разным людям одну и ту же внешность?

Интересно, что когда Джорджо Вазари пишет о фреске Рафаэля, на которой изображена встреча Папы Льва III (VIII—IX века) с Аттилой (V век), комментатор немедленно поясняет читателю, что Вазари ошибался и речь идет о Папе Льве X (XVI век). Понять такие комментарии невозможно. На самом деле во времена исторического Аттилы «жил» Папа Лев I. Видимо, и он тоже носил лицо Льва X...

Вазари выпустил свою знаменитую книгу «Жизнеописания наиболее знаменитых художников, скульпторов и зодчих» в 1550 году, второе издание вышло в 1568. Книга пользовалась огромным успехом. Карел ван Мандер (1548—1606), живя с 1573 по 1577 год в Риме, написал книгу «О художниках», а в 1603 году — «Историю художников древности». На севере ученик Рембрандта ван Хогстатен выпустил в свет очерк о старых голландских художниках по образцу Вазари. Антонио Ломаццо в 1590 году опубликовал трактат «Идея храма живописи», где утверждал, что Адама должен нарисовать Микеланджело, а раскрасить Тициан, а Еву — нарисовать Рафаэль, а раскрасить Корреджо.

Что же было до этой блестящей плеяды художников и искусствоведов? По мнению автора XX века Жермена Базена, высказанному им в книге «История истории искусства от Вазари до наших дней», после Константина Великого «на целые столетия на Западе утвердился варварский готический стиль... в то время как на Востоке правило бал греческое варварство».

Только наша версия убирает этот ничем не объяснимый разрыв в искусстве, длившийся якобы несколько столетий. Ведь и авторы искусствоведческих работ, написанных до Скалигера, никакого разрыва не видели!

Наконец наступил XVIII век, и хронологические построения Жана Бодена, Иосифа Скалигера и Дионисия Петавиуса перестали быть достоянием только кучки масонов. Созданная ими историческая конструкция становилась общеизвестной. Можно было ожидать, что и искусствоведы применят ее в своей области знания. Но нет!

В 1755 году Иоганн Иоахим Винкельман (1717—1768) опубликовал «Размышления по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре», в 1764 году — «Историю искусства древности». В 1762 году также и

Менье написал «Размышления о прекрасном и вкусе в живописи».

«Оригинальность Винкельмана следует искать не в самих его идеях,— пишет Жермен Базен,— а в ясности и логической стройности изложения, в гениальной способности к обобщениям, умении синтезировать господствующие в обществе идеи, а также и подчас наивном энтузиазме, который и по сей день завораживает читателя его трудов».

Познакомимся с этими трудами поближе.

Мы уже говорили, что в хронологических построениях Вазари нет ничего общего с каббалистической версией Скалигера. Лишь дважды Вазари упоминает VI век в связи с Равенной. То же самое делает и Винкельман: дважды упоминает он даты относительно Византии (537 и 663 годы), лишь один раз в его текстах появляется III век н. э., во всем остальном он избегает пользоваться скалигеровской хронологией. Римское искусство он датирует «от основания города», греческое — по Олимпиадам. Но ведь точно так же и для Равенны могла существовать собственная эра!

Говоря о египетском искусстве, он пишет:

«В Египте процветали искусства уже с древнейших времен. Если Сезострис жил за 400 лет до Троянской войны, то именно в его царствование были сделаны огромнейшие обелиски, находящиеся теперь в Риме...»

Эта относительная датировка совершенно не дает возможности для определения на шкале времен места этой «древности».

«Если верить Павсанию, то в Италии гораздо раньше стали работать из бронзы, чем в Греции».

Историкам, конечно, лучше не верить Павсанию, так как подобные заявления противоречат всему, что преподают об античности в школьном курсе.

Спрашивается, могло ли такое быть, чтобы образованный человек, пишущий историю искусства и доподлинно знакомый с «открытиями» хронологической школы Скалигера-Петавиуса, их предшественников и последователей, СЛУЧАЙНО избегал конкретных датировок? Нет, это сделано нарочито, то есть Винкельман не доверял этой самой хронологии. Например, он уверенно описывает технологию античной фрески, поскольку точно знает: она ничем не отличается от стенописи XVI—XVII веков:

«Первая облицовка стены бывает в добрый палец толщиной (известь смешивалась с пуццоланой и давала смесь серого цвета). Второй

слой состоит из извести, смешанной с песком или мелкотолченым мрамором, и этот слой в три раза тоньше первого: Иногда верхний слой так тонок и бел, что кажется чистым гипсои или известью: этот слой толщиной с толстую соломину. На всех картинах как с сухим, так и с мокрым грунтом наружный слой сглажен самым тщательным образом, как стекло, что при втором роде живописи (по мокрому.— *Авт.*) и при очень тонком грунте требует очень большой ловкости и быстроты исполнения».

Немало интересного и неожиданного сообщает он и о технологии изготовления скульптуры:

«Что касается самой работы египетских художников, то Диодор Сицилийский говорит, что египетские скульпторы, приготовив надлежащим образом камень и придав ему необходимую величину, распиливали его пополам и работали так, что два мастера делили между собою работу над одной статуей... Разрез проходил под бедрами, но работа была выполнена так аккуратно, что обе части совершенно сливались при соединении. Я думаю, что иначе нельзя объяснить сказанное писателем. Потому что как себе представить — это предлагают все переводчики, — чтобы деление происходило вдоль тела, от макушки до ног?..»

Однако переводчики были правы. Просто «древние» авторы описывают производство скульптур из бетона и подготовку камня для формы. Это подтверждает наличие шва в точности по линии симметрии у некоторых незаконченных египетских скульптур, например у головы Нефертити из Каирского музея. Такой шов мог возникнуть при отливке ее из геополимерного бетона в заранее приготовленной форме, а не при изготовлении скульптуры из натурального кварцита с помощью медного долота. После застывания бетона форму разбивали, а швы, оставшиеся на поверхности «камня», зачищали.

Так же изготавливались древнеегипетские амфоры из очень твердых сортов «камня». Скажем, некоторые смеси с применением диоритовой крошки после затвердевания тверже железа. Считается, что эти амфоры были высверлены и на изготовление одного изделия уходила целая человеческая жизнь. Но на самом деле египтологи не знают, как были выполнены эти изделия. Приходится придумывать некую «працивилизацию», секреты которой были переданы древним людям десятки тысяч лет назад загадочными доброхотами. Между тем еще в 1970-х годах французский химик Давидович пришел к мнению, что колоссальные скульптуры, обелиски и сама Великая пирамида Хеопса сделаны

из искусственного камня — геополимерного бетона, изобретения средневековых алхимиков.

Но не только бетон был известен «древним». Они хорошо знали, и что такое токарный станок. Винкельман продолжает:

«Что касается отделки материала, то сначала мы скажем несколько слов о слоновой кости. По-видимому, слоновая кость обрабатывалась на станке, и так как этой работой прославился Фидий, то надо думать, что искусство, им изобретенное и называемое древними торевтикой, т.е. токарным делом, и было не чем иным, как искусством вытачивать на станке головы, руки и ноги из слоновой кости».

Однако на станке вытачивались не руки и ноги двенадцатиметровой Афины и семнадцатиметрового Зевса, а пластинки из слоновой кости. Тысячи специально обработанных пластинок были пригнаны к основанию (в случае с Афиной считается, что основание было из дерева). Одежда богов была покрыта якобы чеканными листами золота.

В 1954—1955 годах археологи обнаружили под руинами базилики в Олимпии фундаменты мастерской Фидия. Были найдены формы для отливки частей статуи Зевса, в том числе и двухметровой скульптуры Ники, которую Зевс держал на правой руке. Возможно, части статуи были отлиты, как и египетские колоссы, из бетона.

Известно, что Парфенон во всем своем великолепии сохранялся до 1673 года, а с конца XV века служил турецкой мечетью. Когда погибла находившаяся в нем статуя Афины, трудно сказать.

Статуя Зевса была перевезена в Константинополь якобы в V веке нашей эры. По «византийской» волне, это конец XIII — начало XIV века, то есть перевезли ее вскоре после изготовления. Крестоносцы видели такие статуи в Константинополе и вообще на Востоке именно в это время.

В начале III века до н. э. (XV реальный век) на острове Родосе скульптор Харес изготовил колосс высотой в 70 локтей (около 32 метров). На изготовление литой статуи такой величины потребовалось бы 200 тонн бронзы, но на основании текста Филона Византийского о том, что родосцами было потрачено при сооружении памятника 500 талантов (около 13 тонн) бронзы и 300 талантов железа, английский скульптор Мэрион сделал вывод, что использовались тонкие листы бронзы (1,5 мм).

Известно, что колосс простоял 56 лет. Говорят, больше тысячи лет он лежал затем на земле. Зная человеческую природу, мы в это поверить никак не можем: человек ни за что не пройдет мимо того, что плохо лежит. Эту массу бронзы растащили бы не за тысячу, а за пять лет. А то и за год.

В 997 году (тот же XV век по «арабской» волне) «арабы», то есть турки, захватившие часть Родоса, увезли обломки статуи. Понятно, что бронза нужна была им для отливки пушек, и этого явно не могло быть в X веке.

Говоря об античном искусстве, Винкельман замечает:

«...Так как находят много посредственных произведений, то не решаются приписывать их грекам, думая, вероятно, что недостатки в искусстве будет удобнее приписать римлянам. Поэтому все, что кажется дурным, считают римским, не указывая, однако, ни малейших признаков того. Из этих неосновательных и произвольно принятых мнений я вывожу оправдание своему убеждению, что понятие о римском стиле в искусстве, поскольку хватает наших теперешних сведений, есть не что иное, как выдумка».

Надо отметить, что Винкельман придерживался масонских взглядов на историю. Ему была хорошо известна высчитанная Петавиусом дата Рождества Христова, но, в противовес современным искусствоведам, он не видит разницы между греческим и римским. Он делит все античное искусство на четыре периода, выраженные через стили: древний, высокий, прекрасный и стиль подражателей.

«Древнейший стиль продолжался до Фидия; благодаря ему и другим художникам его эпохи искусство достигло высшей красоты, отчего и самый стиль можно назвать великим или высоким; в эпоху от Праксителя до Лизиппа и Апеллеса искусство достигло наибольшей грации и изящества, отчего и самый стиль можно назвать прекрасным. Через некоторое время после этих художников и их школы искусство начинает опускаться в подражаниях последней (эпохе), и мы могли бы установить третий стиль, подражательный, после которого искусство все больше и больше склоняется к упадку».

Отличительные черты древнего стиля таковы:

«Работа на камне исполнена старательно, и фигуры не лишены выразительности; но очертания их плоски и напряжены неестественно и неграциозно».

«Мы можем вкратце свести признаки древнего стиля к следующим положениям: очертания энергичны, но жестки и властны, но не грациозны; сила выражения убавляет красоту».

«Свойства этого древнего стиля подготовляли к высокому стилю и привели последний к его строгой правильности и высокой выразительности, потому что в жесткости первого стиля обнаруживается точная вырисовка очертаний и определенность знания, которому все открыто».

Высокий стиль отличается тем, что теперь-то природа научила художников «перейти от жесткости и выдающихся и резко обрезанных частей фигуры к плавным очертаниям, сделать напряженные положения и движения мягче и мудрее и высказать себя менее в знаниях, чем в красоте, высоте и величии. Таким преобразованием искусства прославились Фидий, Поликлет, Скопас, Алкамен и Мирон; их стиль может быть назван великим, ибо помимо красоты их главной целью было величие... Весьма вероятно, что эти художники, как, например, Поликлет, являясь законодателями пропорций, устанавливая единство меры и приводя к ней соотношения каждой части тела, жертвовали красотою в пользу большей правильности».

Прекрасный стиль в искусстве, по мнению Винкельмана, начался с Праксителя, а высшего своего блеска достиг при Лизиппе и Апеллесе. Этот стиль относится к эпохе до Александра, к эпохе незадолго до Александра, к эпохе его самого и его первых преемников:

«Отличительный признак этого стиля,— которым он отличается от высокого,— грация... Грация образуется и сосредоточивается в позах, а проявляется в действии и движениях тела; она проявляется также в расположении одежд и во всем внешнем виде».

«...Художники этого стиля также старались соединить высшую красоту с более чувственной прелестью и сделать ее величие как бы доступнее идущей навстречу людям миловидностью. Сначала эта возбуждающая грация проявилась в живописи и затем уже сообщилась скульптуре. Впервые она открылась мастеру Парразию и тем сделала его имя бессмертным; спустя некоторое время, она проявляется в мраморных и бронзовых изваяниях».

«...Главная заслуга перед искусством в этом отношении приписывается в скульптуре Лизиппу, подражавшему природе более других своих
предшественников. Он придавал своим фигурам по возможности мяг-
кую волнообразность в тех частях, которые раньше еще обозначались
углами».

Наконец, подражательный стиль, незнакомый Вазари (который описывал «три манеры» искусства), заключается в том, что «художники древности довели соотношения формы до такого высокого совершенства, а очертания фигур до такой определен-

ности, что нельзя было, не свершив ошибки, ни отступить от них, ни ввести в них что-либо».

Сравните это с высказываниями Вазари:

«Искусство поднялось так высоко, что надо скорее опасаться его падения, чем ждать дальнейшего развития».

Итак, Вазари отмечал три «манеры», а Винкельман настаивает на четырех стилях «древнего» искусства. Напрашивается простой вывод: стиль подражателей возник между Вазари и Винкельманом, между серединой XVI и концом XVIII века, во времена Болонской Академии и братьев Карраччи, или непосредственно перед ними.

Мнение Винкельмана о том, что упадок искусства был неизбежен, потому что ему некуда было развиваться, ошибочно. Ведь каждая эпоха ставит перед мастерами новые задачи (из позднего Возрождения вылился маньеризм, далее — барокко...). Но это верно для всех случаев, кроме «эпохи новоделов». В любой отрасли человеческой деятельности, как только начинается «подражание недостижимому высшему образцу», как тут же и кончается эволюционное развитие этого «образца». А ведь именно это и произошло, как только стала известной хронология Скалигера, по сути объявившего, что «вершина» уже была достигнута, идет повторение.

Винкельман прямо пишет об этом:

«Вообще судьба искусства в новейшее время сходна с древней: здесь тоже было четыре главных видоизменения с той только разницей, что новейшее искусство падало не постепенно, как греческое, но, достигнув высшего совершенства в лице двух великих художников (я говорю здесь только о рисунке), вдруг опустилось. Стиль был сухим и натянутым до Микельанджело и Рафаэля. Они же отмечают вершину искусства и момент его возрождения; после некоторого промежутка, во время которого царил дурной вкус (видимо, маньеризма.— *Авт.*), настал период подражателей, представителями которых были Караччи и их школа. Время это тянется до Карла Маратта. Если же говорить об одной скульптуре, то история ее будет еще короче: она процветала при Микельанджело и Сансовино, и кончилась с ними; Альгарди, Фиаминго и Рускони явились уже спустя сто лет».

Мы недостаточно полно представляем себе весь объем того, что происходило в так называемую эпоху Возрождения. Ведь это поветрие касалось не только Европы, но и мусульманских стран, Индии и Китая. В каждой стране, в том

числе и в России, оно принимало сложные и многообразные формы — вплоть до прямых фальсификаций.

Еще раз выскажу свое мнение: понятие «античный» в значении «византийский» к XVII веку было подменено тем же словом в смысле «древний»; — и в самом деле, «древнерусские», например, искусство и литература — это искусство и литература до XVII века.

Шлегель в своей лекции, прочитанной в Берлинском университете в 1801 году, заявил, что индивидуальное начало носит вполне случайный характер; для него был важен стиль данного произведения, а также и смена стилей вообще. Того же мнения придерживался известный историк Виолле-ле-Дюк:

«...Весьма интересно констатировать аналогии между развитием искусства скульптуры в Древней Греции (начиная с эпохи Перикла) и во Франции (начиная с XIII века). Таким образом, если продуманно соединить муляжи, сделанные с египетских скульптур собственно архаического периода (т.е. созданных между шестой и восемнадцатой династиями), или же муляжи греческих скульптур времен архаики, а также французских статуй XII века, подобное сопоставление позволяет убедиться в том, что все три указанные стадии в развитии искусства, столь удаленные одна от другой во времени и с точки зрения общественных условий, основываются на одном и том же принципе и приводят к более или менее сходным результатам.

Если некоторые статуи королевского портала Шартрского собора разместить рядом с образцами сакральной греческой скульптуры, то возникает впечатление, что все они принадлежат к одной и той же школе — с точки зрения способа интепретации природы, создания типов и их воплощения. Сходным образом дело обстоит и со скульптурой эпохи, когда сакральность утрачивала свое значение, то есть греческим искусством, начиная с Фидия, и французским искусством XIII—XIV веков».

Виолле-ле-Дюк писал это в 1879 году министру народного образования Франции. Однако, не желая расставаться со ставшей к этому времени популярной скалигеровской хронологией, он объясняет параллели между «древними» и средневековыми произведениями искусства тем, что художники разных эпох ставили перед собой одни и те же задачи. Он пишет, что сначала была «архаическая эпоха, в которой искусство ставит себе целью отражение типов», за ней следует «эпоха эмансипации и поиска правдивости в дета-

лях». Но почему эти эпохи с такой точностью повторяются, он не смог ответить.

Австриец Стшиговский (Стржиговский) опубликовал в 1900 году книгу «Восток или Рим?», в которой совершенно неожиданно для того времени заострил проблему взаимоотношений между западным и византийским искусством. Он писал о том, что римское искусство, как и религия, было насыщено влияниями восточной части империи, что обновление искусства должно было произойти на Востоке и что его итогом стало формирование искусства Византии.

До Стшиговского было принято считать, что Рим является центром развития раннехристианского искусства, откуда оно распространилось по всей Европе и Средиземноморью. Стшиговский же заявил, что на Востоке были не менее значимые очаги культурного развития (Эфес, Антиохия, Александрия). Искусство катакомб берет свое начало в обрядах различных сект Востока.

Вёрман (который, как это следует из его текстов, не знает разницы между Древней Римской империей и средневековой Священной Римской империей), сообщает такое мнение:

«...Становится общепризнанным взгляд, что римское зодчество, как является оно в Пантеоне, во дворцах императоров, монументальных банях (термах), даже в триумфальных арках и украшениях театров, изобретено не в Риме и для Рима, как это признавали прежде, но возникло из подражания образцам эллинистического Востока и соперничества с ними. Как известно, архитектором роскошных сооружений Траяна был Аполлодор Дамасский, в последнее же время этому греческому зодчему, уроженцу дальнего Востока империи, приписывают также внутреннюю отделку Пантеона в нынешнем его виде».

В конце концов, этот взгляд так и не стал «общепризнанным», но все приведенные выше мнения работают на версию, что языческий Рим находился на Босфоре и перенос столицы в Италию произошел позже (на наш взгляд, в конце XIII—XIV веков).

Жермен Базен пишет: «Метод Стшиговского заключался в том, чтобы изучать произведения искусства без учета хронологической последовательности их создания, имея в виду выявить пластическую общность подчас весьма удаленных друг от друга как в пространстве, так и во времени произведений, а затем индуктивным путем вывести общий прототип, который с исторической точки зрения можно установить лишь на основе анализа современных производных... Стшиговский

исключал возможность появления идентичных форм в сходных обстоятельствах без наличия общего генетического корня.

...Результаты, полученные благодаря применению сравнительного метода, столь явно противоречили историческому подходу, что оказались обращением скорее к философам, нежели к историкам искусства».

Работы Стшиговского были недооценены специалистами, что вполне естественно. Так же и наши работы , анализирующие хронологические построения Скалигера, они стараются замолчать. Искусствоведы по-прежнему связаны путами исторического подхода, когда письменный источник, освященный солидным именем, является решающим аргументом.

Искусствовед XX века Г. Вельфлин признавал: «Специалистов больше всего взволновал принцип «истории искусства без имен». Он говорит, что «история живописи не только с известной точки зрения, но и по существу является историей декоративных приемов». В книге «Основные понятия истории искусств» Вельфлин подходит к тем же выводам, что и мы. Он вслед за Винкельманом подчеркивает параллельность развития технических и декоративных приемов в античном искусстве и в средневековом искусстве Предвозрождения и Возрождения, но не рискует сойти с наезженной дороги искусствоведения XIX века. Его пугают собственные выводы. Он пишет не о том, что «кривые развития не совпадают», а о том, что они «не должны абсолютно совпадать». Поэтому он и соглашается с картиной спирального движения истории:

«Мы не можем безоговорочно приложить наши категории к этой эволюции, но процесс в целом протекает явно параллельно. Только об этом и идет у нас речь, а вовсе не о том, что кривые развития различных периодов должны абсолютно совпадать.

Исследователям же, склонным рассматривать примитивизм как стиль, я порекомендовал бы обратить внимание на то, что существует не только примитивизм начала, но, при некоторых обстоятельствах, также и примитивизм конца»

О чем и речь! Этими «некоторыми обстоятельствами» и стало окончательное торжество хронологии Скалигера и Петавиуса в XIX веке. И конец искусства, по мнению Вельфлина, уже виден.

В 1882 году в Париже был создан музей сравнительной скульптуры, но в 1937 году его, к сожалению, закрыли. В 1895 году Ромен Роллан пишет диссертацию на латин-

ском языке «Причины упадка в итальянской живописи XVI века». С точки зрения Роллана, «самодовольство художников — важнейший признак упадка искусства». Заметим от себя, что это касается и искусствоведов.

Г. Вельфлин пишет о современном ему академическом искусстве: «Мы наглотались такого количества ложной классики, что желудок требует горечи, только бы она была неподдельной... Окончательно же непринужденное доверие было подорвано постоянно повторяющимися нашептываниями, что это вовсе не оригинальное искусство, что оно ведет свое происхождение от антиков: мраморный мир давно угасшей древности наложил свою холодную, мертвящую руку призрака на цветущую жизнь Возрождения».

Итак, искусствоведы пытаются убедить публику, что «абсолютной» системы оценок художественного творчества нет и быть не может. Но нас — людей, пытающихся добиться большей достоверности истории, интересует не абсолютная система оценок, а та, которая существовала в конце XVI века, до Скалигера. А она хорошо известна и подробно изложена у Джорджо Вазари — это периодизация на «три эпохи». Исходя из нее Скалигер и выстроил свои «синусоиды», а мы их только обнаружили, хотя, разумеется, еще далеко не вся картина ясна.

В 1962 году Баттисти, говоря об искусстве XVI—XVII веков, предложил термин «Антивозрождение». Как видите, мы не одиноки в своих пристрастиях и представлениях о путях развития искусства.

А в предшествующих «Возрождению — Антивозрождению» веках надо бы поискать и станковую античную живопись. Имена античных художников известны, это Полигнот, Микон, Панэн, Оназий, Зевксис, Парразий, Тиманф. Для XIV века: Эвпомп, Памфил, Павзий, Меланфий, Аристид, Никомах, Эвфранор, Никий, Филоксен, Аффенион, Тимомах, Аппеллес, Протоген, Антифил, Феон, Аэцион, Пеирэйк.

В нашем историческом экскурсе мы упоминали «открытие» историков, что существовало такое загадочное явление, как аттикизм, то есть подражание в Риме I века литературным греческим манерам V—IV веков до н. э. Даже переводчики переводили только столь давние тексты, не интересуясь современными им. Теперь мы находим, что древнеримский автор Плиний, говоря о живописи, тоже по-

мнит греческих художников только четырехсотлетней давности:

«Поликлет создал Двух мальчиков, играющих в кости, которые называются Астрагализонты и находятся в Атрии императора Тита... Мирон создал Геркулеса, который находится в храме, посвященном Помпеем Великим, у Большого Цирка... Аполлона, которого триумвир Антоний забрал у эфесцев, а Божественный Август вернул им...

Лисипп из Сикиона (создал) Отчищающегося, которого Марк Агриппа посвятил перед своими термами, необычайно нравившегося принцепсу Тиберию. Создавал он и Александра Великого... Эту статую Нерон велел покрыть золотом... Стронгилион создал Амазонку, которую за исключительную красоту ног возил повсюду с собой принцепс Нерон... Из всех произведений, о которых я сообщил, все самые знаменитые находятся теперь в Городе, посвященные принцепсом Веспасианом в храме Мира и других его постройках, до этого свезенные по произволу Нерона в Город и расставленные в залах Золотого Дворца... Несправедливо обходить молчанием и жившего во время Божественного Августа Студия, который первым ввел прелестнейшую стенную живопись...»

Греческие скульпторы и художники, упоминаемые в тексте Плиния, скорее всего современники упомянутых здесь же императоров и принцепсов, поскольку Плиний ничего не пишет о многовековой разнице, о том, что римляне находят или перевозят «старые» или «древние» статуи. Кстати, среди перечисленных имеется Студий — римский художник традиционного I века, но он упомянут Плинием наряду с Протогеном, Аппелесом и прочими греческими мастерами IV века до н. э.

Выводы сделать легко. И «аттикизм» — выдумка историков, уловка, чтобы объяснить необъяснимое, и история «древнего мира» — фикция.

Даже если античная живопись существовала в те дохристианские времена, в какие относит ее традиционная история, должны были сохраниться картины, и это удивительно, что их нет. В крайнем случае, должны были хотя бы сохраниться картины из тех, что были написаны на мраморе! Но их тоже нет. Если же перечисленные художники творили в XIII—XIV веках, как полагаем мы, то картины их непременно где-то хранятся, но, возможно, их принимают за средневековые копии «антиков», сделанные по описанию. Наша версия истории позволяет вернуть эти работы человечеству!

Варвары и интеллектуалы

История освоения Латинской Америки испанцами всем известна. В XVI—XVII веках они ее завоевывали, а потом, с начала XIX века, образовавшиеся там государства (18 штук) воевали с Испанией за свою независимость.

Географические названия в самой Испании и странах Америки часто совпадают; все участники составляли документы на испанском языке; но противники трактовали одни и те же события по-разному. Что было бы, если хотя бы часть этих документов историки приложили к одной только Испании? Пожалуй, на одном, том самом промежутке времени восемнадцать войн не уместились бы! И тогда история этой Пиренейской страны неизбежно предстала бы перед нами как «освободительная война», длящаяся едва не восемьсот лет.

Впрочем, именно так история Испании и выглядит.

Вплоть до XVI века греческий был языком межэтнического общения всего Средиземноморья и Передней Азии, и вот, практически на одну страну, Грецию, свалили историю нескольких веков, искусственно удлинив ее на два тысячелетия. Можно сформулировать правило обратной связи между величиной региона и величиной промежутка времени. То есть, когда занимающую небольшое время историю громадного региона приписывают маленькой стране, эта история заполняет громадный промежуток времени.

Неоправданно длинную историю имеет не только Греция, но и Израиль, Армения, некоторые другие страны.

К счастью, наша синусоида позволяет разобраться со многими загадками как греческой античности, так и других «древних миров».

Еще об одном правиле я говорил раньше: как только видите какое-нибудь «возрождение», так и знайте: история искусственно разбита на несколько частей. Симптоматично, что основная ветвь синусоиды, от IX до XVII века, представляет из себя непрерывную цепь «возрождений»: IX век — каролингское, XI — оттоновское; затем вот еще одно, о котором пишет Жак Ле Гофф:

«Мне кажется, что между серединой XII в. и серединой XIII в. я выявил глубинное изменение основной совокупности ценностных ориентаций в западном обществе. Этот решающий поворот произошел, я

полагаю, под воздействием осознания значительной частью мужчин и женщин того времени громадного подъема, который когда-либо знало христианское общество Западной Европы после 1000 г. и который в целом продлился до середины XIII в. (хотя и не был вполне одновременным в разных регионах).

Исследования изменения ценностных ориентаций в истории Запада исходит из идеологии, признающей определенный смысл истории. Так, мне кажется, что в этой истории начиная с X и до XIX в. имел место некий единый «тренд», который можно осмыслить с помощью понятий роста, а затем и прогресса...»

Итак, между серединами XII и XIII веков обнаруживается новый ренессанс «по Ле Гоффу». Эта цепь продолжается и на следующих линиях: с XIII века — итальянский ренессанс, в XIII—XIV — палеологовское возрождение. Вся история средневековья — сплошное возрождение, в каждом веке люди «возрождают» обычаи, нравы, искусство, героев зеркального этому веку, параллельного витка синусоиды.

Ле Гофф пишет, что «ренессанс» XII века произошел в результате развития от 1000 года, а затем обнаруживает, что гуманисты XVI века «пришли вслед за средневековыми интеллектуалами», тоже в ходе естественного развития. Затем, как только в XVII веке зазеркальная античность исчезла, возник классицизм, в чем тоже проявилась естественность процесса.

Я утверждаю: и во все предыдущие века развитие было вполне естественным. Начиная с IX века оно не повторяло другой, «античный», уже один раз пройденный путь, а включало его в себя. И точно так же включало те события, которые мы находим на «регрессной» ветви синусоиды, со всеми их варварами и кочевниками.

Но вот приключения татаро-монголов, на первый взгляд, не укладываются в синусоиду времён. Ни один из диалектов монгольского языка не был известен в средневековье вне Монголии. Ничего монгольского не найдем мы во всем мире.

А что получила от своих завоеваний сама Монголия? По свидетельству бывавших в ее столице Каракоруме европейцев, это было богатейшее место, с очень удобной жизнью. Сюда свозили многочисленных мастеров со всего света и ценности, полученные в результате набегов или сбора дани с народов половины Евразии. И сами же историки сообщают, что после того как монгольская империя

распалась, степняки остались без продуктов земледелия и ремесел, попросту говоря, без хлеба и сапог, и даже без котлов для варки пищи, которые они получали из Китая в обмен на мясо, молоко и шерсть.

По определению Д. В. Калюжного, здесь мы имеем «географический перевертыш».

Каким образом этой пустынной стране с суровым климатом и малочисленным населением приписали героическую историю XIII—XV веков? Где находился тот богатый Каракорум, в котором бывали европейские путешественники? Что это вообще такое, «гениальные варвары», татаро-монголы? Почему о них до их выдающихся походов ничего не слышали? Каким образом, не имея ни технических, ни людских ресурсов, не имея, наконец, опыта государственности и идеологии, неграмотные кочевники смогли создать мировую империю?..

Средние века, как известно, начинаются с появления на мировой авансцене варваров. Вот что сообщает нам о них историк традиционной школы А. Ястребицкая в книге «Средневековая история глазами современников и историков»:

«Варвары, расселившиеся в V в. по Римской империи, отнюдь не были теми молодыми, но дикими народами, только что вышедшими из своих лесов и степей (как это напридумывали историки XIX, да и XX века.— *Авт.*) ...Они прошли долгий путь эволюции во время своих нередко вековых странствий, завершившихся, в конце концов, нашествием на Римскую империю. Они много видели, много узнали, немало усвоили. В своих странствиях они вступали в контакты с разными культурами и цивилизациями, от которых воспринимали нравы, искусства, ремесла...»

Интересные дела! С минус пятого по плюс четвертый век (линии № 5—9) мы в Римской империи варваров не находим (хотя они в избытке бродили по южно-русским степям). Затем (ниже линии № 5) они вдруг появляются в Европе, но какие-то удивительные: прошедшие «долгий путь эволюции», усвоившие «нравы, искусства, ремесла»... Может, это и не варвары никакие, а пусть и недостаточно цивилизованные, но вполне культурные народы? К их числу относят в основном скотоводов, а потому и обращают внимание на низкую грамотность, а то и полное отсутствие письменности, обзывая «варварами» и «кочевниками».

Неожиданно появившись в V веке, они существуют в истории Европы с линии № 1 вплоть до линии № 4 по «регрессной» ветви, а на основной ветви развития, уже со следующей линии № 5, с реального XIII века, мы опять находим «кочевников-варваров» в числе активных деятелей истории под именем татаро-монголов.

Вообще традиционная история, вместо того, чтобы серьезно разобраться с условиями жизни и быта скотоводов, демонизирует их. Кочевые племена предстают перед читателями исторических книжек как банды тупых, бездуховных убийц. Такое отношение смазывает карту войн, в которых участвовали отнюдь не «кочевники» или «варвары», а армии и воины. У войны же совсем не те законы, что в обыденной жизни.

Следует учитывать также, что «кочевник» или «варвар» это не экономическая, а скорее эмоциональная категория. Исторические «кочевники» носятся по планете с целью грабежа и убийств. Реальные кочевники-скотоводы кочуют со стадами своими во вполне определенных пределах со вполне определенной экономической целью. То же самое можно сказать о кочевниках-торговцах, караваны которых сопровождали, разумеется, вооруженные отряды для защиты в пути.

Если не учитывать всего этого, неизбежны крупные ошибки, даже в археологической работе.

Вот что получилось у украинского археолога А. Добролюбского, когда он попытался проверить Новую хронологию на археологических памятниках степного Причерноморья.

«Представим себе массив всех известных кочевнических погребений... начиная с эпохи раннего железа (рубеж 2-го — 1-го тысячелетия до н. э.) до XVIII в.— на западе степного Причерноморья...»

Крупные сходные серии — совокупности «образуют два типологических массива, которые достаточно надежно датируются I в. до н. э.— IV в. н. э. и X—XIV вв. н. э. каждый. Первый соответствует «сармато-аланскому» времени, а второй принято относить к «поздним», «средневековым» кочевникам».

(Сразу обращает на себя внимание то обстоятельство, что границы имеющихся датировок включают в себя по полветви синусоиды, то есть по четыре с половиной века.)

«Между тем дальнейшее сопоставление и сличение типологических деталей обеих серий — совокупностей выявляют серьезные и разительные отличия: «Позднекочевническая» (печенежско-торческо-половецкая) серия (X—XIII вв.) представлена почти исключительно одиноч-

ными впускными погребениями мужчин-воинов, часто сопровождаемых останками коня... Основной инвентарь в могилах — это остатки конской сбруи и оружия — кольца, удила, сабли, наконечники стрел, накладки на луки и колчаны, реже — остатки кольчуг... Керамики нет вообще — в исключительных случаях отмечены невыразительные лепные горшки или их фрагменты. Женские погребения (определяемые по инвентарю) достоверно не выделяются. Богатые погребения (с золотом и другими признаками «исключительности») появляются лишь к XIV в. Тогда же появляются и женские захоронения с зеркалами и ножницами...

Если попытаться формально воссоздать печенежско-торческое и половецкое общество X—XIII вв. лишь по данным погребального обряда (т. е. по общепринятым в археологии правилам реконструкции), то мы обнаружим, что оно состояло исключительно лишь из воинов-всадников и не имело ни женщин, ни кочевой знати... Никакой посудой они не пользовались вообще. Таков, в общих чертах, инвариант «позднекочевнической» серии. Надо сказать, что он соответствует нашим обиходным представлениям о «диких» кочевых ордах, которые донесла до нас письменная традиция.

Но им не соответствует «сармато-аланская» серия — не менее «дикая», в таких же представлениях. По тем же формальным признакам обрядности, сарматы и аланы лошадьми не пользовались, а лишь использовали их изредка, как жертвенную пищу. Зато у них было множество знати и женщин, в том числе очень богатых. Все они ели и пили из богатой посуды. «Средний» слой также укомплектован неплохо. А вот «бедных» почти нет».

Какой же вывод мы можем сделать из процитированного? Тот, что если типологически совместить в единый массив обе «серии — совокупности» (то есть находки «разных времен», найденные в одной и той же земле), то мы увидим «совершенно нормальное общество кочевников с вполне гармоничной половозрастной и вертикально-социальной организацией, бытом и культурой», как пишет и сам А. Добролюбский.

«Типы погребальных сооружений «поздних кочевников» остаются сходными с сармато-аланскими. Но при этом они заполняются многочисленными женщинами, конями, предметами быта, мелким и крупным рогатым скотом и т. п. и «дополняются» знатью, могильниками, а также оседлым окружением». При этом «достаточно взглянуть в любой учебник по археологии — изложение материала после XIV века просто прекращается».

Эпоху великого переселения народов (V век) и готских войн в Европе (VI век) «археологически обеспечивают» авары, кочевые болгары и кочевые венгры. Ту самую эпоху,

«которая ранее была совершенно неуловима», по словам Добролюбского, ведь других памятников той эпохи историки не видят.

«А земледельческого населения в степях Причерноморья (если судить по имеющимся археологическим данным) не было вообще — никто не желал здесь жить до XVII века». Дело не в том, желал или не желал. Просто вплоть до изобретения в XVII веке т. н. «малороccкого сабана», плуга для распашки степи, земледелия здесь действительно не могло быть.

Если свести все сказанное в рамки «объемной» версии истории, то археологические находки дают связную историю этого края в период X—XVII веков. Приложение к ней нашей синусоиды показывает, что V—VI века «нисходящей ветви» совпадают с XI—XII веками, это линии № 3 и 4.

Могу предложить такую версию происходивших здесь событий.

После того как Василий II Болгаробойца к началу 1020-х годов разбивает Болгарское царство, византийцы неожиданно обнаруживают толпы дикарей, «штурмующих» эти придунайские земли. Ведь до этого Болгария служила преградой на пути кочевников, которые, скорее всего, искали новых мест для выпаса скота, а не грабежа. Теперь эти кочевники попадают в византийские летописи.

Через двадцать с небольшим лет, в 1048 году, большие массы «скифов» — читай, половцев и печенегов,— не встречая былого противодействия от болгарских пограничников, со своими стадами неспешно пересекли границы Римской империи, то бишь Византии. Это наверняка вызвало вооруженный отпор не ожидавших их ромеев. В 1064 году — через 16 лет после начала этой эпопеи — еще большие массы «скифов» — гузов, торков — следуют за прежними племенами. В 1069 году за Дунай, на земли Византии, опять идут «бесчисленные орды».

Их вторжение произвело сильное впечатление на византийцев, а сообщения о них, достигнув Западной Европы, вызвали изрядный страх у населения, хотя там этих кочевников вообще не видели.

Довольно быстро, в начале XII века, могучей Византии удалось справиться с неискушенными в политике скотоводами, частично их перебив, частично ассимилировав, а в общем, стравив друг с другом.

Этот достаточно небольшой по длительности эпизод, вкупе с походами норманнов, и составляет всё, так излюбленное историками, Великое переселение народов.

Как известно, печенежско-половецкая история завершается появлением монгольских отрядов, которые разбили в 1223 году объединенные русско-половецкие силы в битве при Калке. В 1240 году состоялся великий монгольский поход на Запад, который, полагают, закончился в Далмации на берегах Адриатики, вблизи границ Северной Италии. Чтобы дополнить картину, сообщу, что, по традиционной истории, в точности в это время, в 1241 году, союзник Византии Фридрих Гогенштауфен, король Сицилии и германский император, совершил поход на Рим, двигаясь из Сицилии туда же, на север Италии.

Из всего этого следует только одно: германский император Фридрих, друг и соратник византийского императора Ватаца, согласовывал свои планы с татаро-монгольским ханом (Ватацем-Батыем).

Чингисхан и Батый

Взаимоотношения между государствами и государями Евразии в XIII веке мало изучены. Картина происходивших между участниками 4-го крестового похода конфликтов и союзов «смазана» татаро-монгольским нашествием.

Традиционная версия считает скотоводов пустыни Гоби и лесостепей севернее этой пустыни основной движущей силой мирового нашествия, показывает старейшин монгольских семей как политиков мирового уровня, первым из которых был Чингисхан. Эта версия давно подвергается заслуженной критике. «Несмотря на то, что проблема создания и разрушения державы Чингисхана волновала многих историков, она до сих пор не решена,— пишет Л. Н. Гумилев в книге «Поиски вымышленного царства».— В многочисленных общих и специальных работах нет ответа на первый и самый важный вопрос: как произошло, что нищий сирота, лишенный поддержки даже своего племени, которое его ограбило и покинуло, оказался вождем могучей армии, ханом нескольких народов и победителем всех соседних государей, хотя последние были куда могущественнее, чем он?»

Перед многовариантной историей встает проблема выработки версий, не противоречащих точно установленным фактам.

Н. А. Морозов в первой половине XX века выдвинул версию «западного исхода» ига. Ее также придерживается в основном С. И. Валянский. В своих книгах, написанных совместно с Д. В. Калюжным, он отождествляет Чингисхана с папой Иннокентием:

«Они жили одновременно. Папа Иннокентий III (1161—1216) был Великим Царем-первосвященником; Чингисхан (родился в 1155 или 1167; журнал «Родина» № 3—4 за 1997 год называет датой его рождения 1162 год; умер в 1227) был Великим ханом — Каганом, что означает царя-священника. Даты жизни Чингиса, как истинного эпического героя, конечно, подгонялись под некоторый эзотерический смысл.

Миф о папе Иннокентии как о Чингисхане мог появиться на Востоке не без причины. Мы знаем, что рыцари, завоевав западные побережья Азии, создали там королевство Иерусалимское, княжество Антиохийское, Триполитанское, Эдесское и так далее. Все это не могло не поразить воображения внутренних азиатских народов и не создать среди населения внутренней Азии легенд о подвигах крестоносцев. Ведь азиатские не-мусульмане должны были видеть в крестоносцах союзников против мусульман. Отсутствие мифов об этой международной эпопее непонятно в Азии! Оно непонятно и в русских летописях, пока мы не признаем, что описания «монголо-татарских орд» относятся к рыцарским орденам.

Даже сами подвиги Чингисхана являются «дословным» отражением подвигов крестоносцев, посланных папой. Рыцари били турков, а Чингисхан туркестанцев, они завоевали венгров-угров, а он уйгуров, они покорили Данао-готов, а он тангутов, они воевали с магометанами и он с ними же и в те же самые годы, да и самоё имя его Чингисхан напоминает немецкое Konigschan — царь-священник. И вот если мы все это примем во внимание, то увидим, что появление на Востоке мифов о папе Иннокентии III, как о великом завоевателе, не так уж и смешно, как оно кажется с первого взгляда.

...Было бы даже удивительно, если бы в азиатских иноверческих преданиях Римские папы, инициаторы Крестовых походов, не фигурировали в виде завоевателей. В воображении византийцев и западноазиатских ромеев, с национальными властелинами которых крестоносные ордена боролись физической силой, эти ордена должны были представляться жестокими и свирепыми, откуда и взялось их прозвище по греческому слову «тартары», адские люди. А в воображении далее живущих народов, например буддистов, ордена эти в легендах и мифах

не считающихся ни с какой географией, могли превратиться в собственных героев и руководителей этих народов, да зачастую крестоносцы и бывали в какие-то периоды времени руководителями этих народов».

Очень интересная версия, но беда в том, что имеется немало западноевропейских преданий о нашествии «тартаров» на саму Европу. Европейцы дали пришельцам и название по греческому слову «Адские люди». Но известно, что войска и тогда, и позже сами брали себе устрашающие названия, например «Мертвая голова». Это во-первых. Кстати, слово «янычары» (новое войско) имеет похожий корень «чар» = «тар». Во-вторых, сразу обращаю ваше внимание на упомянутых авторами «византийцев» и «западноазиатских ромеев», мы к ним сейчас вернемся: империя со столицей в Константинополе имела не только западную, европейскую часть, но и весьма протяженную часть восточную.

Другую версию предложили Г. В. Носовский и А. Т. Фоменко. В соответствии с ней истоки «ига» нужно искать в России; это ее князья создали по всему миру орды, захватили Пекин и даже посадили на престол самого Папу Римского.

Но у князя малоизвестного русского города Ростова Юрия Даниловича, тем более что и жил-то он во времена уже состоявшегося «татаро-монгольского ига», превратиться в повелителя половины мира было немногим больше шансов, чем у полуграмотного кочевника из Монголии. И причины те же самые: отсутствие ресурсов, опыта государственности и идеологии.

А кто же из правивших тогда владык имел эти ресурсы, опыт и идеологию? Кто мог иметь «зуб» на крестоносцев-латинян? Кто мог привлечь на свою сторону Иран, Индию и Китай? Кто имел сильнейшее влияние на православную Россию?

Такой владыка был. Это лишенный латинянами константинопольского трона, бежавший в Никею византийский император. С. И. Валянский и Д. В. Калюжный предлагают «продлить до Индии и Китая» успехи латинян-крестоносцев. Я же предлагаю «продлить» сопротивление византийцев, оскорбленных крестоносцами, потерявших свою столицу, но не потерявших основных земель своей империи, простиравшейся, вполне возможно, и на Китай, и на Индию. Византия организовала сопротивление, которое и выглядит теперь как «татаро-монгольское» нашествие.

Моя гипотеза: под именем Чингисхана скрывается действительный император Феодор I Ласкарис, а под именем хана Батыя — его зять Иоанн Дука Ватац.

В распоряжении никейского императора, великого хана, могли быть ресурсы не только России и Украины, но и Турции, всей Центральной Азии, а также и Китая. Граждане его империи исповедовали разные религии, и среди граждан и подданных империи и Ласкариса были мусульмане. А самое главное, по представлениям того времени он ИМЕЛ ПРАВО на мировое господство.

Г. В. Вернадский: «Следует отметить, что, с точки зрения Ясы (монгольского закона.— *Авт.*), каждая нация, отказывающаяся признать высший авторитет великого хана, рассматривается как восставшая (довольно естественная мысль для правителя, оказавшегося в изгнании.— *Авт.*) Как указывает Эрик Фогелин, это противоречит нашим представлениям о международном праве, которые предполагают существование суверенных государств: Монгольская империя не есть... государство среди других государств мира, а imperium mundi in statu nascendi, а представляет собою Мировую-империю-в-Процессе-Становления».

Точнее — восстановления, поскольку именно такой мировой империей была до XIII века Великая Ромея.

Вот что пишет Ф. И. Успенский о Ласкарисе и Ватаце:

«Конец 1205 и 1206 г. положили начало царству Ласкаря, тогда как во Фракии греки, наоборот, встали на сторону франков под впечатлением ужасов нашествия влахов и болгар...

Царь Ватаци, имевший в виду постоянно свою главную цель — завоевание Константинополя, находил в этот момент полезной благосклонность папы и не посмотрел бы на протесты Фридриха (II Гогенштауфена.— *Авт.*)...

Когда монголы прислали к нему послов, Феодор (II Ласкарис) принял послов в виду собранных полков, закованных в латы, в присутствии богато разодетых придворных; сам Феодор сидел на высоком троне, осыпанном драгоценными камнями, держал в руке меч, и по бокам стояли вооруженные великаны; послов не подпустили близко, и Феодор промолвил суровым голосом лишь несколько слов».

Полагают, что Никейская империя была слабым государственным образованием, зажатым между враждебными латинянами и турками. Даже иногда берут слово «империя» в кавычки. Но ответ императора этой «игрушечной империи» Иоанна Ватаца духовному владыке западного мира, папе Григорию IX, показывает, кто в доме хозяин:

«Хотя какая нам в том нужда знать, кто ты и каков твой престол? Если бы он был в облаках, то было бы нам нужно знакомство с метеорологией, с вихрями и громами. А так как он утвержден на земле и ни в чем не отличается от прочих архиерейских, то почему было бы недоступно всем его познание. Что от нашей нации исходит премудрость, правильно сказано. Но отчего умолчано, что вместе с царствующей премудростью и земное сие царство присоединено к нашей нации великим Константином? Кому же неизвестно, что его наследство перешло к нашему народу и мы его наследники».

Интересно, что в таком же стиле отвечает папе Иннокентию IV хан Гуюк. Он мог это делать, только если представлял «власть от Бога», как это было в отношении византийских императоров. Надо представлять себе, что империя была поделена на множество частей, фем (или выстроилась из этих частей) и название «Византия» закрепилось только за территорией вокруг столицы, так же как название «Московия» применяется сейчас не ко всей России, и даже не к столице, а лишь к Московской области.

О временах Ласкариса и Ватаца в книге «История Византийской империи» содержатся ценные замечания:

«Турки-сельджуки... в сильной степени подверглись влиянию греческого мира... При Ласкаридах султаны Рума опирались... на христианские полки».

Великая Ромея как мировая империя, видимо, присоединила Дальний Восток еще в XII веке. Китайцы того времени рассматривали династию Цзинь (Золотую) как иноземную и не прекращали борьбы против «римлян». Причем не исключено, что к 1230-м годам в империю Ласкариса входила и Монголия, а в войске Ватаца были монголы. По мнению Гумилева, их было 10% в войсках Чингисхана — и это как раз могло произойти, если Монголия того времени была перенаселена.

Параллели между отражением Византии — «Древним Римом» и отражением «Монгольской империи» — Великим тюркским каганатом очевидны даже для историков. Вот что пишет Л. Н. Гумилев:

«Римляне назвали свою столицу «Вечный город», тюрки свою державу — «Вечный эль»... Чтобы держать в покорности такую огромную страну, надо было создать жесткую социальную систему. Тюркюты ее создали и назвали «эль».

В центре этой социально-политической системы была «орда» — ставка хана, с воинами, их женами, детьми и слуга-

ми. Вельможи имели каждый свою орду, с офицерами и солдатами. Все вместе они составляли этнос «тюрк-беглербудун» — тюркские беги и народ; точное римское выражение «сенат и народ римский».

«По сути дела каганат стал колониальной империей, как Рим в эпоху принципата».

Оккультистская скалигеровская хронология — и лишь она одна — мешает историкам сделать правильные выводы и порождает сомнительные теории о «пассионарности».

Ведь посудите же сами, тот же Гумилев сообщает:

«На Руси считалось, что существует лишь один царь — василевс в Константинополе. В Русской земле правили князья — самостоятельные властители, но вторые лица в иерархии государственности. После взятия крестоносцами Константинополя (1204) и крушения власти византийских императоров титулом «царь» на Руси стали величать ханов Золотой Орды».

Не проще ли предположить, что василевсы Константинопольские, уйдя от латинян, стали именоваться ханами? А на Руси их как звали царями, так и продолжали звать.

Об интересном факте можно прочесть у Г. В. Вернадского:

«В киевский период русскими еще не была тщательно выстроена теория монархии, поскольку русская политическая почва того времени сильно отличалась от византийской». После монголо-татарского владычества «московские монархические теории... во многих отношениях отражали византийскую доктрину».

Это могло произойти только в том случае, если византийскую доктрину принесло с собой византийское же владычество, только по названию — татаро-монгольское.

Империя «монгольских» ханов возникает, словно в ответ на захват крестоносцами Константинополя и появление Латинской империи, и распадается, когда после освобождения Константинополя от крестоносцев к власти приходят Палеологи.

Византийский император Феодор I Ласкарис родился около 1175 года, до 1204 — деспот, с 1205 или 1206 — император никейский, умер в 1221 или 1222 году. Его зять Иоанн Дука Ватац родился около 1192 года, император никейский с 1221 или 1222, в 1224 или 1225 году разбил Алексея и Исаака Ласкарисов, в 1235 заключил союз с болгарским царем Иоанном II Асенем (Хасаном?). В 1242 году (?) власть Ватаца признала Фессалоника, в 1252 — Эпир. Умер в

1254 в Нимфее, когда судьба Латинской империи уже была предрешена. Почитается в Турции как святой.

Гипотеза о том, что первый известен ныне как Чингисхан, а второй — как Батый, не хуже и не лучше других. В таком случае наша история приобретает следующий вид.

Отойдя в 1204 году в малоазиатскую часть Византийской империи, румский султанат, Феодор I Ласкарис, с помощью немногочисленного, но хорошо вооруженного и обученного войска создал на землях Иконии военное государство — Никейскую («монгольскую») империю и обратился за помощью к союзнику Византии — Киевской Руси. Однако вслед за Египтом и Сирией юго-западная Русь проводила в то время политику независимости.

В 1223 году никейские войска перешли Кавказ, но были атакованы князьями Чернигова, Киева и Галича (возможно, их подговорили братья Ласкариса, перешедшие на сторону западных рыцарей). Греческие и парфянские войска Ласкариса одержали победу, но потом были разбиты волжскими болгарами. Через десять лет преемник Ласкариса Иоанн III Дука Ватац (Батый) основал в низовьях Волги свою ставку. В 1235 году ему удалось взять г. Булгар.

С войском, состоящим из татар и славян междуречья Дона и Волги, он подошел к границе Рязанского княжества. На требование подчиниться князья Рязани и Владимира ответили отказом. Ватац взял Рязань в 1237 году, а Владимир в 1238. На место Юрия Владимирского посадил его брата, суздальского князя Ярослава. Ярослав Всеволодович стал первым великим князем вне Киева. Ватац-Батый нашел верного союзника также в лице сына Ярослава, новгородского князя Александра. В 1240 Ватац взял Киев и двинулся на запад.

В это время сын Феодора Ласкариса (известный нам как Угэдэй) утвердился в Хорасане, создав государство хулагуидов со столицей в Хара-хорине — Тегеране. Если отождествить эту столицу со столицей «монголов» Каракорумом, становятся достоверными легенды о поездках русских князей из Сарая-на-Волге в этот Карако-РУМ: ведь Тегеран в десятки раз ближе, чем неизвестно куда девшийся городок на реке Аргун в Забайкалье.

Известный историк Г. В. Вернадский так и пишет: «Никейская империя традиционно находилась в дружеских отношениях с монголами в Иране». Мне представляется важным, что сохра-

нившиеся документы «монголов», в частности письма ханов римским папам, написаны на персидском языке. Речь, скорее всего, следует вести не о «дружеских отношениях», а о государственном союзе и общей политике, где «монголами» — моголами, Великими, можно назвать разве что правящую верхушку.

Ватац, пополнив свою армию русскими полками, разбил войско венгерского короля и прошел на Балканы. Здесь его власть признала Болгария и Фессалоника. Однако Галич и Эпир были покорены только в 50-е годы. В 1241 году мы имеем совпадение не только по имени (Ватац — Батый), но и по месту и времени, ведь в один и тот же год по традиционной же версии и Ватац и Батый находятся со своими армиями на Балканах, не мешая друг другу.

Батыеведы обычно не интересуются византийской историей. Эллинофилы не обращают внимания на монгольские походы. А в результате греки и монголы, одновременно находясь в одном и том же месте «истории», не заметили друг друга!

Кстати, моя версия объясняет и уверенность турецкой верхушки, захватившей в 1453 Константинопольский престол и объявившей себя наследниками Византии.

Причины событий были сложными. Здесь смешались и экономика, и политика, и религия. Турки могли бы взять Константинополь полвеком раньше, но это помешало бы международной торговле, которую в основном держали венецианцы и генуэзцы. Ведь через территорию Малой и Передней Азии пролегали трассы Великого шелкового пути. И что же? В 1402 году пришел Тамерлан из Самарканда и навел порядок в «монгольском» мире (историки забывают, что турецкие эмиры имели монгольские ярлыки), и таким образом не только спас Константинополь, но и защитил интересы европейских торговцев.

А в 1453 году уже вовсю развилась морская торговля, корабли европейцев бороздили океаны, и это было стократно выгоднее торговли сухопутной. Константинополь как ворота в Азию потерял свое значение, и за его спасение некому было платить.

На защиту Константинополя, кроме местных латинян, по призыву папы отправились войска лишь Польши и Венгрии.

Что касается религиозно-политических причин событий XV века, надо помнить, что члены ромейской династии, оставшиеся на востоке империи после 1261 года, были правоверными. И они, конечно, хорошо помнили, что именно заигрывание христиан восточных с единоверцами-христианами с Запада привело к крестовым войнам и неисчислимым бедствиям на их земле.

Наконец правоверные члены правящей верхушки империи, скрывавшиеся «в тени» в качестве региональных руководителей, совершили государственный переворот в 1453 году, о котором М. М. Постников пишет: «На самом деле это «завоевание» было, судя по всему, довольно спокойным «верхушечным» переворотом, мало затронувшим массы. Пришедшие османы просто сбросили правящую верхушку и сами сели на ее место. Все происходило почти так же, как двести лет назад при завоевании франками Греции.

...Считается, что имела место массовая иммиграция турок в Малую Азию, повлекшая полное изменение этнического состава этой страны. Однако не имеется никаких сведений о массовом бегстве ромеев или об их уничтожении турками... Надо полагать, что современные турки — это потомки средневековых ромеев, перешедших в мусульманство и воспринявших вместе с религией язык своих господ, подобно тому как современные греки — это потомки тех же ромеев, но оставшихся верными христианству и родному языку».

Разумеется, логика войны должна была привести к «антикрестовому» походу и вторжению турок в Европу, следы чего мы обнаруживаем во многих произведениях искусства того времени.

Что происходило двести-триста лет назад, полностью зависит в нашем сознании от интерпретации историка. Документы одного и того же времени, как правило, противоречат друг другу. Достаточно авторитетному лицу поверить лишь одной стороне и объявить о «турецком завоевании», на этом мнении сразу выстраивается историческая традиция, опровергнуть которую практически невозможно.

Нет никаких оснований исчислять историю человечества многими тысячелетиями. Люди всегда жили по принципу: что полезно, то и правильно. XIII век сейчас представляют как время бандитов (пришли монголы грабить русских), а на самом деле — это рассказ о торжестве справедливости. Но в XVII веке версия Скалигера — Петавиуса была востребована определенными кругами европейского общества, потому что была полезна им на тот момент.

В настоящее время полезнее версия Морозова — Валянского, версия единой, цельной и последовательной истории, а потому разумной, а не самоубийственной. Но работу надо продолжать, выдвигая и рассматривая версии на предмет их непротиворечивости. Потому и позволил я себе в книге, посвященной истории искусств, предложить свою гипотезу «извода ига» и царского происхождения Чингисхана.

Тем же, кто будет критиковать меня, напомню слова И. Великовского из его книги «Века в хаосе»:

«Я заявляю свое право быть неточным в деталях и с готовностью принимаю конструктивную критику. Однако прежде чем заявить, что вся структура должна быть разрушена, потому что могут быть представлены возражения против того или иного положения, критику следует тщательно взвесить возражение по отношению ко всей схеме, составляющей целостность фактов. Историк, который позволяет себе сосредоточить все свое внимание на аргументе, направленном против частной детали при отсутствии общего взгляда на работу как на целое и на основные доказательства, на которых она покоится, продемонстрирует всего лишь узость своего подхода к истории».

Портреты византийских императоров

В 1261 году Византийская (Ромейская) империя была восстановлена после взятия Константинополя Никейским императором Михаилом VIII Палеологом (ок. 1224—1282), императором с 1259 в Никее, с 1261 по 1282 в Константинополе.

В книге С. Дашкова «Императоры Византии» находим книжную миниатюру XIV—XV века, якобы представляющую портрет этого императора. Однако довольно трудно представить, чтобы победителя крестоносцев изобразили в таком затрапезном виде! Мы видим здесь человека не в короне или диадеме, а в явно пририсованной позднее легкомысленной шляпе. Надпись же над головой вообще не может

быть свидетельством. Также и портреты Андроника II, Иоанна VI Кантакузина, Мануила II больше напоминают портреты не императоров, а константинопольских патриархов.

В таком случае, где же искать изображения действительных императоров Византийской империи XIV—XV веков?

Моя гипотеза: скульптурные изображения владык Рима от Юлия Цезаря и Октавиана Августа до Антонина Пия — суть портреты византийских императоров династий Палеологов и Кантакузенов, правивших в XIV—XV веках.

Это произведения одних и тех же линий. Так, по линии № 6 находятся и «Древняя Греция» IV века до н. э., и Рим I и III века н. э. (по «римской» волне), и «возрождение» XIV века. Причем параллели находят не только искусствоведы, но и историки. Анализируя современную ему литературу о Византии, М. Бибиков пишет:

> «Утверждается, что вся система общественных ценностей не претерпела изменений со времени античной Греции, что критерии полуторатысячной давности применялись как шаблон византийскими авторами без существенной трансформации».

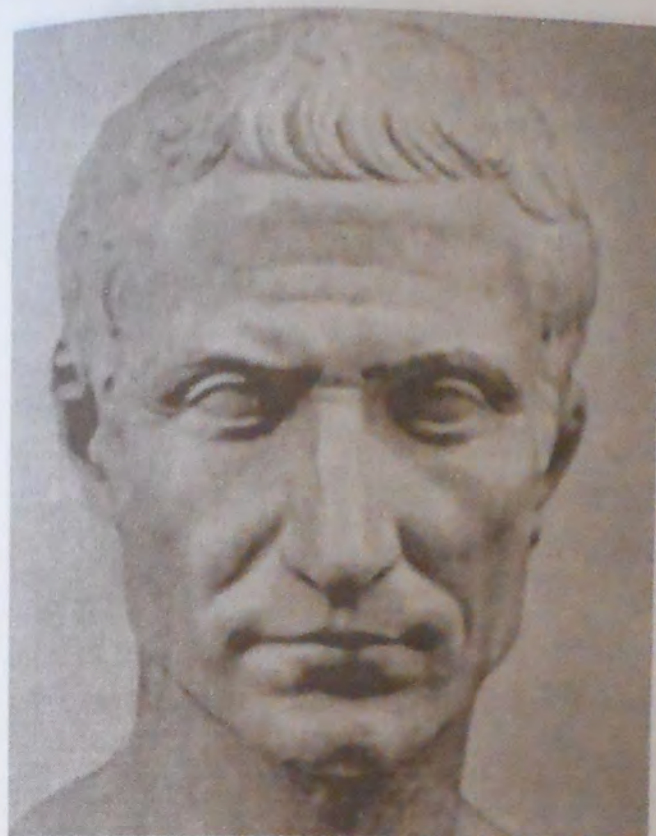
Портреты Юлия Цезаря из музея Торлониа и Ватикана изображают мужчину средних лет. Это соответствует времени, когда Михаил VIII (родился около 1224 года) вторично короновался в Константинополе. В 1261 году ему было около 40 лет.

Известные портреты Октавиана Августа показывают молодого человека до тридцати — тридцати пяти лет, хотя датированы с разницей в 40 лет.

Портретное сходство между Цезарем и Октавианом значительно (широкие скулы, длинный нос, высокий лоб), хотя Октавиан — приемный сын Цезаря и ему не родственник.

Статуя Тиберия из Ватикана — мужчины лет тридцати (хотя, по истории, в 14 году, когда Тиберий якобы стал императором, ему было семьдесят два года). Ее следует датировать около 1305 года. Михаил IX родился в 1277 году, был императором в 1295—1320 годах.

Обратите внимание на нестыковку в традиционной истории: скульптурное изображение молодого человека приписывают старцу.



Голова Цезаря. I век до н. э. Рим



Голова Калигулы. I век. Рим

Андроник II родился ок. 1260 года, поэтому датировать его портрет (как Октавиана) можно 1280—1290 годами. Андроник III родился в 1297 году, император с 1325 года; бюсты Калигулы изображают человека лет двадцати пяти — тридцати.

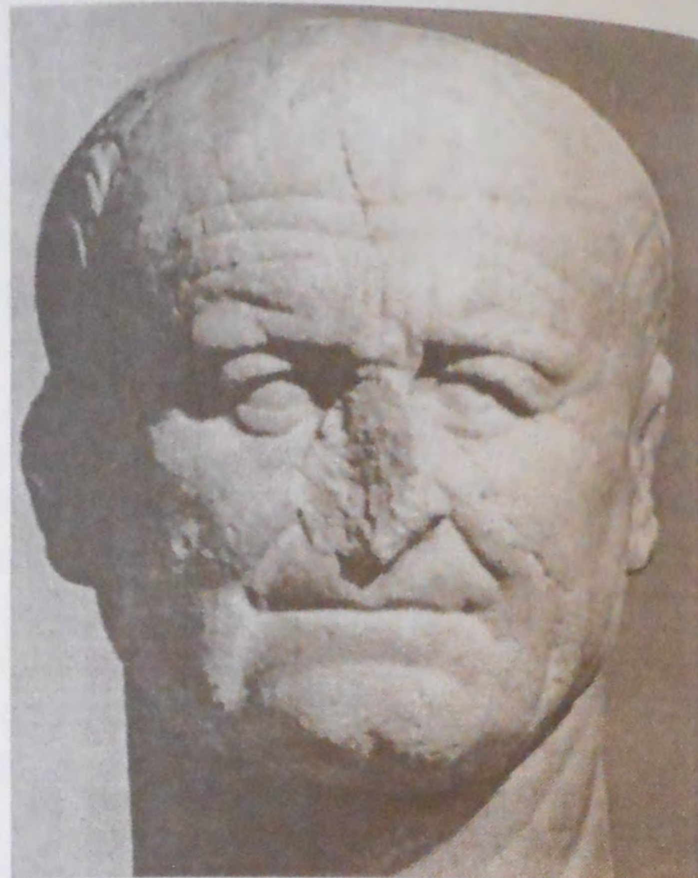
На портрете императора Клавдия в образе Юпитера мы видим человека лет 40 или больше. Иоанн VI родился ок. 1295 года, императором стал в 1341 году, в возрасте 45 лет.

Между Клавдием и Нероном значительное сходство (широкий нос, характерные губы, глубоко посаженные глаза), хотя Клавдий Тиберий НЕРОН — не его сын, а ребенок последний жены КЛАВДИЯ Тиберия Нерона. Портрет Нерона изображает человека до тридцати лет. Его следует датировать 1350—1355 годами. Матфей Кантакузин, с которого, скорее всего, и ваяли этот бюст, стал императором в 28 лет.

На портрете Веспасиана из Рима мы видим пожилого человека, располневшего, облысевшего, с морщинистым лбом. На вид ему около 60 лет, в каковом возрасте он и стал императором. Его «прообраз», Иоанн V, родился в 1332 го-



Портрет Нерона.
I век. Рим



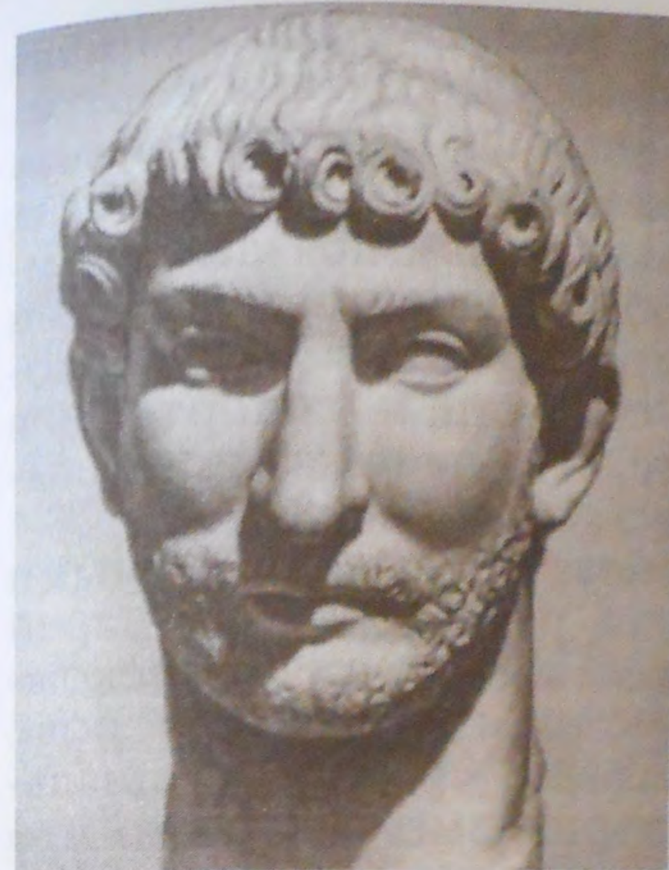
Голова Веспасиана.
I век. Рим

ду, императором становился дважды, закончил карьеру в возрасте 59 лет.

Андроник IV родился в 1348 году, императором стал в 1376 в возрасте 28 лет. Тит на портрете из Ватикана представляется грузным человеком лет тридцати. Он еще не успел облысеть, лицо гладкое; похож на Тита Домициана, более моложавого и стройного, но и на Веспасиана тоже похож. Статую Тита, видимо, следует датировать 1378—1385 годами (Андроник IV умер в 1385).

Причем в наших построениях надо учитывать: не исключено, что ТИТ Флавий Веспасиан (сын) и Тит Флавий ВЕСПАСИАН (отец) — одно и то же лицо!

Иоанн VII родился около 1370 года (внук Иоанна V, сын Андроника IV). В двадцать лет возглавил империю и правил до 1408 года, причем, что любопытно, с 1399 до 1403 был регентом, потому что в это время Мануил II, его соправитель (с 1371 года), ездил в Европу. На портрете, приписанном Траяну, мы видим Иоанна VII, и этот бюст следует датировать 1400—1403 годами.



Молодой Адриан.
II век. Рим

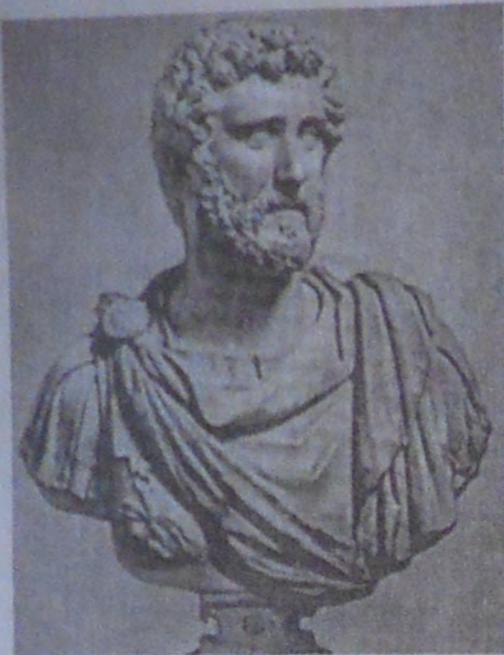


Портрет Адриана.
II век. Рим

Нельзя не отметить отдаленное портретное сходство между Траяном и Адрианом, хотя Адриан был родственником не Траяна, а его жены. Мануил II Палеолог, 1350 года рождения, соправитель с 1371, император с 1391 года — «оригинал» Адриана, а последний византийский император Константин XI — «оригинал» Антонина Пия.

Кстати, с некоторым сомнением впечатал я «номер» последнего Константина. Дело в том, что по «Всемирной истории» издания АН СССР 1958 года он был одиннадцатым. Но к 1996 году стал двенадцатым! Так утверждается в книге С. Дашкова «Императоры Византии». Между тем в арабских источниках для традиционного «палеологовского» времени вообще нет никаких Палеологов, а есть одни только Ласкарисы.

Такова традиционная история. Нам, сторонникам истории многовариантной, все время указывают на полную достоверность и окончательность истории, которая требует лишь мелких лессировок. Но вот, спустя более чем полтысячи лет после того как пропали в нетях византийские императоры, обнаружился еще один.



Антонин Пий. II век. Рим

Моя передатировка хороша тем, что время создания портретов и возраст портретируемых лиц совпадают с годами жизни и, главным образом, правления императоров. Правивший молодым и на портрете молод, а тот, кто дожил до старости, и на портрете в возрасте, чего не показывает скалигеровская датировка.

Становятся более понятными заявления разнообразных царей средневековья об их происхождении «от римских императоров». Эти заявления, в рамках официальной истории, выглядят не то что чистым враньем ЦАРЕЙ (!), а попросту глупостью оных. Насколько же надо не уважать своих предков, чтобы выставлять их дураками!

Список использованной литературы

Памятники мирового искусства. Выпуск III, первая серия. Искусство древнего Востока. М., «Искусство».

Памятники мирового искусства. Выпуск II, первая серия. *Колпинский Ю. Д.* Искусство эгейского мира и Древней Греции. М., «Искусство», 1970.

Памятники мирового искусства. Выпуск VII, вторая серия. *Колпинский Ю. Д., Бритова Н. Н.* Искусство этрусков и Древнего Рима. М., «Искусство», 1982.

Памятники мирового искусства. Выпуск VIII, вторая серия. *Смирнова И. А.* Искусство Италии конца XIII—XV веков. М., «Искусство», 1987.

Памятники мирового искусства. Выпуск I, первая серия. Искусство Италии XVI века. М., «Искусство».

Из истории мирового искусства. *Ювалова Е. П.* Немецкая скульптура 1200—1270. М., «Искусство», 1983.

Из истории мирового искусства. *Либман М. Я.* Немецкая скульптура. 1350—1550. М., «Искусство», 1980.

Из истории мирового искусства. *Соколов Г. Н.* Римский скульптурный портрет III века и художественная культура того времени. М., «Искусство», 1983.

Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., «Искусство», 1986.

Лихачева В. Д. Искусство Византии IV—XV веков. Л., «Искусство», 1986.

Муратова К. М. Мастера французской готики XII—XIII веков. М., «Искусство», 1988.

Полевой В. М. Искусство Греции. Древний мир. М., «Искусство», 1970.

Из истории мирового искусства. *Пугаченкова Г. А.* Искусство Гандхары. М., «Искусство», 1982.

Из истории мирового искусства. *Никулина Н. М.* Искусство Ионии и ахеменидского Ирана. М., «Искусство», 1994.

Из истории мирового искусства. *Сидорова В. С.* Скульптура Древней Индии. М., «Искусство», 1971.

Искусство Древнего Египта. Живопись, скульптура, архитектура, прикладное искусство. М., «Изобразительное искусство», 1972.

Памятники мирового искусства. Выпуск VI, первая серия. Европейское искусство XIX века. 1789—1871. М., «Искусство», 1975.

Памятники мирового искусства. Выпуск IV, 1-я серия. *Ротенберг Е. И.* Западноевропейское искусство XVII века. М., «Искусство», 1971.

Абрамзон М. Г. Монеты как средство пропаганды официальной политики Римской империи. М., Институт археологии РАН, 1995.

Аргон Дж. История итальянского искусства. М., «Радуга», 1990.

Арсеньев Ю. В. Геральдика. Ковров, БЭСТ-В, 1997.

Археология и искусство Боспора. Сборник. М., ГМИИ имени А. С. Пушкина, 1992.

Афанасьев П. П. Страницы российской истории. М., МАИ, 1995.

Беляев Е. Мусульманское сектантство. М., Изд-во восточной литературы, 1957.

Бергер Э. История развития техники масляной живописи. М., Изд-во АХ СССР, 1961.

Бибиков М. В. Историческая литература Византии. СПб. «Алетейя», 1998.

Бирлайн Дж. Ф. Параллельная мифология. М., «КРОН-Пресс», 1997.

Борисов Н. С. Политика московских князей. Конец XIII — первая половина XIV века. М., Изд-во МГУ, 1999.

Бушков А. Россия, которой не было. М., «ОЛМА-Пресс», СПб., «Нева» , Красноярск, «Бонус», 1999.

Бьювел Р., Джилберт Э. Секреты пирамид. Созвездие Ориона и фараоны Египта. М., «Вече», 1999.

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., «Искусство», 1956.

Вайнштейн О. Л. Западноевропейская средневековая историография. М.-Л., «Наука», 1964.

Валянский С. И., Калюжный Д. В. О графе Гомере, крестоносце Батые и знаке зверя. М., Крафт+ЛЕАН, 1998.

Валянский С. И., Калюжный Д. В. Путь на Восток, или Без вести пропавшие во времени. М., Крафт+ЛЕАН, 1998.

Валянский С. И., Калюжный Д. В. Явление Руси. М., Крафт+ЛЕАН, 1998.

Великая Скифия. Новый взгляд на историю Древнего мира.Сборник. М., «Метагалактика», 1999.

Великовский И. Века в хаосе. Эдип и Эхнатон. Ростов н/Д, «Феникс», 1996.

Великовский И. Рамзес II и его время. Ростов н/Д, «Феникс», 1997.

Великовский И. Народы моря. Человечество в амнезии. Ростов н/Д, «Феникс», 1997.

Вернадский Г. В. Монголы и Русь. Тверь, «ЛЕАН», М., «АГРАФ», 1999.

Винклер фон П. Оружие. М., «Софт-мастер», 1992.

Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., «Изобразительное искусство», 1985.

Войцеховский А. И. Тайны Атлантиды. М., «Вече», 2000.

Володихин Д., Елисеева О., Олейников Д. История России в мелкий горошек. М., «Мануфактура-Единство», 1998.

Всемирная история (в 10-ти томах). М., Политиздат, 1955.

Вотяков А. А. Теоретическая история. К., «София», 1999.

Гарден Ж.-К. Теоретическая археология. М., Прогресс, 1983.

Гаттерер И. К. Начертание гербоведения. СПб., 1805.

Гергей Е. История папства. М., «Республика», 1996.

Гнедич П. П. Всемирная история искусств. М., «Современник», 1997.

Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М., Галарт, 1994.

Гримберг Ф. Л. Рюриковичи, или Семисотлетие «вечных» вопросов. М., «Московский лицей», 1997.

Губарева М. В., Низовский А. Ю. 100 великих храмов мира. М., «Вече», 2000.

Гумилев Л. Н. Из истории Евразии. М., «Искусство», 1993.

Гумилев Л. Н. Конец и вновь начало. М., «Институт ДИ-ДИК», 1997.

Гумилев Л. Н. От Руси до России. М., «Сварог и К°», 1998.

Гумилев Л. Н. Поиски вымышленного царства. М., «Институт ДИ-ДИК», 1997.

Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. М., «Институт ДИ-ДИК», 1997.

Гуц А. К. Многовариантная история России. М., АСТ, СПб., «Полигон», 2000.

Данилевский И. Н. Древняя Русь глазами современников и потомков (IX—XII вв.). М., «Аспект Пресс», 1999.

Данилина И. Итальянский город XV века: реальность, миф, образ. М., РГГУ, 2000.

Дашков С. Б. Императоры Византии. М., «Красная площадь», 1996.

Деко А. Великие загадки истории. М., «Вече», 1999.

Джилберт Э. Тайны волхвов. В поисках предания веков. М., «Вече», 1998.

Джилберт Э., Коттерелл М. Тайны майя. М., «Вече», 2000.

Добиаш-Рождественская О. А. История письма в средние века. М., «Книга», 1987.

Древняя Русь в свете зарубежных источников. Сборник. М., «Логос», 1999.

Древс А., Лешке Г., Румянцев Н. Из истории христианского культа. М., Научное общество «Атеист», 1928.

Дюби Ж. Европа в средние века. Смоленск, «Полиграмма», 1994.

Егоров Д. Н. Введение в изучение средних веков (историография и источниковедение). М., Издательство высш. жен. курсов, 1916.

Жеребцов А. Тайны алхимиков и секретных обществ. М., «Вече», 1999.
Жириновский В. В. Последний бросок на Юг. М., ЛДПР, 1997.
Заборов. Введение в историографию крестовых походов (латинская хронография XI—XIII вв.). М., «Наука», 1966.
Заговор против русской истории. Сборник. М., «АНВИК», 1998.
Замаровский В. Их Величества пирамиды. М., «Наука», 1986.
Зелинский Ф. Ф. Соперники христианства. М., «Школа-Пресс», 1996.
Из истории и культуры средневековья. СПб, Университет, 1991.
Искусство восточного Средиземноморья I—IV веков. Сборник. М., «Искусство», 1985.
История и антиистория. Критика «новой хронологии» академика А. Т. Фоменко. М., «Языки русской культуры», 2000.
Каменцова Е. И. Хронология. М., «Наука», 1967.
Кинрос Л. Расцвет и упадок Османской империи. М., «КРОН-Пресс», 1999.
Кнабе Г. С. Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М., РГГУ, 1999.
Кон-Винер. История стилей изобразительных искусств. М., «Сварог и К°», 1998.
Контекст 1978. Сборник. М., «Наука», 1978.
Косминский Е. А. Историография средних веков. М., Издательство Московского университета, 1663.
Культура Возрождения и власть. Сборник. М., «Наука», 1999.
Кураев А. Раннее христианство и переселение душ. М., Сретенский монастырь, 1998.
Ланда Р. Средиземноморье глазами востоковеда. М., «Наука», 1977.
Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в средние века. Долгопрудный, «Аллегро-пресс», 1997.
Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., «Прогресс-Академия», 1992.
Леонтьева Г. А., Шорин П. А., Кобрин В. Б. Ключи к тайнам Клио. Палеография, метрология, хронология, геральдика, нумизматика, сфрагистика, ономастика, генеалогия. М., «Просвещение», 1994.
Литвин М. О нравах татар, литовцев и москвитян. М., Издательство МГУ, 1994.
Литературный энциклопедический словарь. М., Советская энциклопедия, 1987.
Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. М., «Радуга», 1984.
Люблинская А. Д. Латинская палеография. М., «Высшая школа», 1969.
Маджи Дж. Весь Париж. Флоренция, Casa editvice Bonechi, 1995.
Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В 2-х т. М., «Искусство», 1983.
Малая история искусств. *Мириманов В. Б.* Первобытное и традиционное искусство. М., «Искусство», 1973.

Малая история искусств. *Тяжелов В. Н.* Искусство средних веков В Западной и Центральной Европе. М., «Искусство», 1981.
Мизун Ю. В., Мизун Ю. Г. Тайны богов и религий. М., «Вече», 1999.
Миллер Ю. А. Искусство Турции. Л.-М., 1965.
Мириманов В. Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., «Согласие» , 1997.
Морозов Н. А. Христос. Руины и привидения. М., «КРАФТ+ЛЕАН», 1998.
Морозов Н. А. Христос. Великая Ромея — первый светоч средневековой культуры. М., «КРАФТ+ЛЕАН», 1998.
Носовский Г. В., Фоменко А. Т. Библейская Русь. Русско-ордынская империя и Библия. Новая математическая хронология древности. М., «Факториал», 1998.
Носовский Г. В., Фоменко А. Т. Введение в новую хронологию. Какой сейчас век? М., «КРАФТ+ЛЕАН», 1999.
Носовский Г. В., Фоменко А. Т. Новая хронология и концепция древней истории Руси, Англии и Рима. Факты, статистика, гипотезы. М., отдел УНЦ ДО МГУ, 1996.
Носовский Г. В., Фоменко А. Т. Русь и Рим. Правильно ли мы понимаем историю Европы и Азии? М., «Олимп», «АСТ», 1997.
Носовский Г. В., Фоменко А. Т. Империя. Русь, Турция, Китай, Европа, Египет. Новая математическая хронология древности. М., «Факториал», 1997.
Носовский Г. В., Фоменко А. Т. Реконструкция всеобщей истории. Новая хронология. В двух книгах. М., ФИД «Деловой экспресс», 1999—2000.
Оссовская М. Рыцарь и буржуа. Исследование по истории морали. М., «Прогресс», 1987.
Полас С. Нострадамус 1999. К., «София», 1998.
Постников М. М. Критическое исследование хронологии Древнего мира. «КРАФТ+ЛЕАН», 2000.
Рисунки старых мастеров. Флорентийский маньеризм. Т. 7. М., «Изобразительное искусство», 1983.
Рисунки старых мастеров. Римский маньеризм. Т. 8. М., «Изобразительное искусство», 1985.
Рохас Карлос. Мифический и магический мир Сальвадора Дали. М., «Республика», 1998.
Русь и варяги. Новый взгляд на историю Европы и Руси. Сборник. М., «Метагалактика», 1999.
Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси.
Салливан У. Тайны инков. Мифология, Астрономия и Война со Временем. М., «Вече», 1998.
Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время. В поисках утраченного. М., «Языки русской культуры», 1997.
Сборник русского исторического общества №3 (151). «Антифоменко». Сборник. М., Русская панорама, 2000.

Сидорова Н. А., Чубова А. П. Искусство римской Африки. М., «Искусство», 1979.
Соловьев С. М. Об истории Древней России. М., «Просвещение», 1993.
Средневековая Европа глазами современников и историков под редактурой *Ястребицкой А. Л.*, М., «Интерпракс», 1995.
Стасов В. В. Избранные сочинения в 3-х томах. М., «Искусство», 1952.
Стендаль. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т. 6. История живописи в Италии. М., «Правда», 1959.
Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. М., «Искусство», 1985.
Сумерки богов. Сборник. М., «Политиздат», 1989.
Угринович Д. М. Противоречия религиозного искусства. М., «Знание», 1976.
Удальцова З. В. Византийская культура. М., «Наука».
Уилсон К. Оккультизм. М., «Клышников — Комаров и К°», 1994.
Уколова В. И. Античное наследие и культура раннего средневековья (конец V — середина VII века). М., «Наука», 1989.
Украинский сепаратизм в России. Идеология национального раскола. Сборник. М., «Москва», 1998.
Успенский Ф. И. История Византийской империи XI—XV вв. Восточный вопрос. М., «Мысль», 1997.
Фарлонг Д. Стоунхендж и пирамиды Египта. Ключи от храма жизни. М., «Вече», 1999.
Февр Л. Бои за историю. М., «Наука», 1991.
Федоров-Давыдов Г. А. Монеты — свидетели прошлого. М., МГУ, 1985.
Фейнберг Л., Гренберг Ю. Секреты живописи старых мастеров. М., «Искусство», 1989.
Фенглер Х., Гироу Г., Унгер В. Словарь нумизмата. М., Радио и связь.
Философский словарь. М., Политиздат, 1986.
Фоменко А. Т. Методы статистического анализа нарративных текстов и приложения к хронологии. Издательство Московского университета, 1990.
Фоменко А. Т. Методы статистического анализа исторических текстов. Приложения к хронологии. М., «КРАФТ + ЛЕАН», 1999.
Фоменко А. Т. Новая хронология Греции. Античность в средневековье. М., отдел УНЦ ДО МГУ, 1996.
Хафнер Г. Выдающиеся портреты античности. 337 портретов в слове и образе. М., «Прогресс», 1984.
Хэнкок Г. Следы богов. В поисках истоков древних цивилизаций. М., «Вече», 1999.
Хэнкок Г., Бьювэл Р. Загадка сфинкса, или Хранитель бытия. М., «Вече», 1999.
Хоуг Дж. Нострадамус. Полное собрание пророчеств. М., «ФАИР-ПРЕСС», 1999.

Шахермайр Ф. Александр Македонский. М., «Наука», 1986.
Энциклопедия «Исчезнувшие цивилизации». Помпеи: сгинувший город. М., «Терра», 1997.
Энциклопедия «Исчезнувшие цивилизации». Рим: эхо имперской славы. М., «Терра», 1990.
Энциклопедия «Исчезнувшие цивилизации». Этруски: итальянское жизнелюбие. М., «Терра — книжный клуб», 1998.
Энциклопедия «Исчезнувшие цивилизации». Погребенные царства Китая. М., «Терра — книжный клуб», 1998.
Эразм Роттердамский. Похвала глупости. М., «Советская Россия», 1991.
Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., «Языки русской культуры», 1991.
Csapodi-Gardonyi C. Europaische buchmalerei. Leipzig und Weimar, Gustav Kiepenhener verlag, 1982.
Eorsi A. Az Internacionalis gotika festeszete. Budapest, Corvina Kiado, 1984.
Hope C. Masterpieces of italian Renaissanse painting. London. Themes and Hudson, 1979.
Kunst der Reformationszeit. Berlin, Henschelverlag Kunst und Gestllschaft, 1983.
Lajta E. Malarstvo francuskie od gotyku do renesansu. Warszava, wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1974.
Neubecker O. Le grand livre de l'Heraldique l'histoire, l'art et la science du blason. Bruxelles, Elsevier Sequoia, 1977.
Roman Jozsef. MIRO. Corvina Kiado 1981.
Szekely A. Spanyol festeszet. Budapest, Corvina Kiado, 1972.
Vegh J. Les primitifs flamands. Budapest, Corvina Kiado, 1978.
Gombrich E. H. A muveszet tortenete. Gondolat. Budapest, 1974.

Содержание

МНОГОМЕРНОЕ ПРОШЛОЕ:
Культурологическое исследование

В ТРЕХ ТОМАХ



Том первый

А. М. Жабинский
О скульптурах, картинах и зодчестве

Редакторы *О. Замшева, Ю. Денисова*
Художественный редактор *И. Марев*
Технический редактор *Л. Платонова*
Корректор *Т. Мельникова*

Изд. № 0403184.
Подписано в печать 31.10.03 г.
Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура «Журнальная». Печать офсетная.
Усл. печ. л. 21,0. Уч.-изд. л. 18,92.
Заказ № 0314670.

ТЕРРА—Книжный клуб.
115093, Москва, ул. Щипок, 2.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленного оригинал-макета
в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат».
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.



Трехтомник «Многомерное прошлое» представляет иное видение всей мировой истории, иную точку зрения на имеющиеся факты. Авторы ставят под сомнение достоверность официально принятой хронологии и, в частности, событий, составивших историю искусства, предлагая собственную характеристику «действующих лиц». Например, на достоверных исторических фактах доказывается, что именно в XIII–XV веках были созданы произведения Аристофана, Софокла, Аристотеля и других. С позицией авторов можно спорить, но над их выводами стоит задуматься.

ISBN 5-275-00891-0

